

# СУЧАСНІСТЬ

ТРАВЕНЬ 1990 — Ч. 5 (349)

В. Цибулько: ПІРАМІДА

Д. Гусар-Струк: ІСТОРИЧНИЙ РОМАН  
ЛІНИ КОСТЕНКО

О. Сидор: ЛЬВІВСЬКИЙ МУЗЕЙ  
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

В. Барладяну: НАЦІОНАЛЬНО-РОСІЙСЬКА  
ДВОМОВНІСТЬ — СМЕРТНИЙ ВИРОК  
НАРОДАМ СРСР

В. Сабаль: З ЛАСКИ ВСЕВЛАДНОГО  
ПАРТІЙНОГО АПАРАТУ

ISSN 0585-8364

## Нові видання Видавництва «Сучасність»

\* *Микола Лебедь*: УПА. УКРАЇНЬСЬКА ПОВСТАНСЬКА АРМІЯ

1987, 2 доповнене вид., 207 стор.; факсиміле документів, ілюстрації.

ISBN 3-89278-003-X Ціна: 9,00 ам. доларів (безкислотний папір)

*Друге видання книжки з 1946 р. про дії УПА містить, крім первісного тексту та документацій, також нові документаційні матеріали.*

\* *Юрій Самброс*: ЩАБЛІ. Мій шлях до комунізму

1988, 417 + X стор. (безкисл. папір) ISBN 3-89278-007-2 Ціна: 16 ам. дол.

*У спогадах хроніка сталінського погрому українського національного відродження, епізоди з життя О. Олесья, М. Хвильового, І. Багрянного і ін.*

\* *Атена Пашко*: НА ПЕРЕХРЕСТЯХ. Поезії

Передне слово Михайлини Коцюбинської; обкладинка і мистецьке оформлення Опанаса Заливахи; тверда кольорова обкладинка.

1989, 168 стор. (безкисл. папір) ISBN 3-89278-015-3 Ціна: 15,00 ам. дол.

*«Корінням своїм поет проростає в рідну землю, в минуле свого краю. [...] В поезії такого типу — поезії жіночній — велике місце займають мотиви інтимні, тема кохання» (Михайлина Коцюбинська, стор. 10).*

\* *Емма Андіївська*: АРХІТЕКТУРНІ АНСАМБЛІ. Сонети

Мистецьке оформлення авторки.

1989, 238 стор. ISBN 3-89278-018-8 Ціна: 20,00 ам. доларів

*«А[ндіївську] цікавить переважно внутр[ішній] світ людини, складні психол[огічні] колізії, розкриваючи які вона вдається до поетики сюрреалізму» (І. Драч, Українська літературна енциклопедія, т. 1 [Київ, 1988], стор. 62).*

\* *Франц Кафка*: ОПОВІДАННЯ (У перекладі Івана Кошелівця)

Обкладинка Надії Штендери; безкислотний папір.

1989, 261 стор. ISBN 3-89278-019-6 Ціна: 15,00 ам. доларів

*У збірці 22 оповідання Франца Кафки як з публікованого за його життя, так і з посмертної спадщини.*

\* *В. Домонтович*: ПРОЗА. Три томи ТОМ ДРУГИЙ

Редакція й супровідна стаття Юрія Шевельова.

Примітки Ю. Шевельова; суперобклад. Ярослави Геруляк, тверда оправа.

1989, 477 стор. ISBN 3-89278-009-9 (т. 2) Ціна: 30,00 ам. доларів

*ТОМ ДРУГИЙ* закінчує наше видання творів В. Домонтовича (Віктора Петрова), *дас читачеві дві його повісті* — Романи Куліша і — Без ґрунту.

ТОМ ПЕРШИЙ (1988, 519 стор.) — *оповідання Апостоли та три повісті:*

Дівчина з ведмедиком, Аліна й Костомаров, Доктор Серафікус.

ТОМ ТРЕТІЙ (1988, 558 стор.) — *28 оповідань і нарисів, частина яких з'являється друком вперше.*

Разом / ISBN 3-89278-011-0 (тт. 1, 2, 3; безкислотний папір): 75,00 ам. дол.

\* *Олександра Черненко*: ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ  
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

1989, 280 стор. (безкисл. папір) ISBN 3-89278-021-8 Ціна: 15 ам. доларів

*Авторка наświetлює своєрідний український характер експресіонізму Стефаніка в зіставленні з творчістю С. Пшибишевського, вказує на подібності з ф. Кафкою, ван-Гогом, Е. Мунком, Г. Траклем і ін.*

# СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО, СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

ТРАВЕНЬ 1990  
Ч. 5 (349)  
РІК ВИДАННЯ ТРИДЦЯТИЙ  
МЮНХЕН

«SUČASNIST» — MAI 1990  
MÜLLERSTR. 33, RGB.  
8000 MÜNCHEN 5

*Редакція:*

Тарас Гунчак, *головний редактор*

Лариса Онишкевич, *література*

Богдан Певний, *мистецтво*

*Редакційна рада:*

Марта Богачевська-Хом'як, Юрій Божик, Вольфрам Бургардт, Василь Витвицький, Роман Ільницький, Всеволод Ісаїв, Анатоль Камінський, Ан-джей С. Камінський, Ізраїль Клейнер, Іван Кошелівець, Юрій Луцький, Ва-силь Маркусь, Джеймз Мейс, Кирило Митрович, Богдан Нагайло, Воло-димир Нагірний, Ліда Палій, Мирослав Прокоп, Роман Рахманий, Ярос-лав Розумний, Богдан Рубчак, Франк Сисин, Роман Сольчаник, Данило Гусар-Струк.

*Видас:* Українське товариство закордонних студій «Сучасність».

Усі матеріали до редакції просимо надсилати на адресу:

Sučasnist

744 Broad St., Suite 1116

Newark, NJ 07102-3892

Tel.: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933

Редакція не приймає матеріалів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті й правити мову.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора й видавництва. Передруки матеріалів з України дозволені за поданням джерела.

Резюме статтів цього журналу друкується і реєструється в: Historical Abstracts.

Gemäss dem Gesetz über die Presse vom 3. X. 1949 (§ 8, Abs. 3) und gemäss der Verordnung zur Durchführung dieses Gesetzes vom 7. II. 1950 wird mitgeteilt:

*Inhaber und Verleger:* Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien  
«Sučasnist» e. V. München.

*Geschäftsführer und für den Inhalt verantwortlich:* Z. Sokoluk.

*Anschrift für alle:* Müllerstr. 33, Rgb.

8000 München 5

Bundesrepublik Deutschland.

Tel.: (089) 26-37-73 Fax: (089) 26-58-89

*Druck:* Kalyn Press

450 Seventh Ave.

New York, NY 10123

**ISSN 0585-8364**

**Зміст**

*ЛІТЕРАТУРА*

- 5 *Володимир Цибулько*: Піраміда.  
14 *Юрій Вівташ*: Поезії.  
17 *Юрій Винничук*: Арканум.  
26 *Д. Гусар-Струк*: Історичний роман Ліни Костенко.

*МИСТЕЦТВО*

- 42 *Богдан Певний*: Щоб вітер не завіяв слідів.  
59 *Олег Сидор*: Львівський музей українського мистецтва.  
71 *Валеріян Ревуцький*: Старе, але вічно молоде.

*ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ*

- 76 *Ежи Томашевський*: Національні меншості серед нас.

*НА АКТУАЛЬНІ ТЕМИ*

- 81 *Василь Барладяну*: Національно-російська двомовність — смертний вирок народам СРСР.  
87 *Віктор Сабаль*: З ласки всевладного партійного апарату.  
93 *О. Ж.*: Що гальмує перебудову в Радянському Союзі.

*СПОГАДИ*

- 100 *Микола Мушинка*: «Іду у вічність».

### *ПОСМІШКА*

104 *Б. Жолдак*: Там.

### *ДОКУМЕНТАЦІЯ, ПУБЛІКАЦІЇ*

108 *Іван Фізер*: Laudatio на честь Ліни Костенко з нагоди вручення премії фундації О. і Т. Антоновичів.

111 *Володимир Біляїв*: «Велика самотности моєї настає не година...»

### *РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ*

119 *Олег Лиша*. ВЕЛИКИЙ МІСТ. — *Володимир Діброва*.

### *ОГЛЯДИ, НОТАТКИ*

124 *Л. Жильцова*: Українська громада у Литві.

### *ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ*

126 *Святослав Гординський*: Про Шевченка у Вашингтоні.

128 Про авторів

## ЛІТЕРАТУРА

Володимир Цибулько

### Піраміда (поемний триптих)

#### 1. НАВЧИТИ ПІВНИКА

0. 0.

генерація йовів шепоче вустами йова  
те чого я боявся трапилося зі мною  
те чого я жахався прийшло до мене

побічні ефекти виховання страхом  
я каюся за несодіяне я каюся за немовлений  
вчасно хвалебень і за невчасний викрик

після помилок приходиться інший страх  
може тому варто каятись дочасно

моя помилочко помилуй  
моя помилочко прости  
я ж прикладав усюю силу  
лише во ім'я доброти

моя помилочко прости  
о куле-куле не лети  
у барельєфне тріо мудроту  
мене у ньому не знайти

о куле-куле не лети  
о злобна злобо викинь вила  
моя помилочко прости  
моя помилочко помилуй

1. 1.

був останній Христос  
Христос спотикання була несумісність моралі  
і духу але ми говоримо в минулому часі  
і руки спокуси рвуться до горла  
заміжня жінка жонатий мужчина

---

Передрук з *Літературного ярмарку* (Київ, листопад 1988).

сантиментальний патруль на бульварі розбитих  
сердець висока зозулина психіка вичитує  
верстку бруку

мокрый безлистий осокір з воронячим гніздом  
то збільшений модель кровносної системи

1. 2.

перший апокаліпсис ламає вікна віршів  
самотности слів не вистачає і з'являються  
дивні малюнки і стають все коротшими  
імена ненароджених

щось заради чогось ми самі сценаристи  
власних вигнань і тоді вже нужда  
від споглядання приходить до дії

1. 3.

голод смертельніший смерти а лиця так восковіють  
хоч свічки сукай  
сантиментальний патруль сохне на очах  
і заступають погляд пишніючи  
брунатні кітелі омели

1. 4.

останній Христос проводить  
останнього автобуса а в ньому Діва Пречиста  
сухою груддю годує державу

що то за молоко таке віра  
перевироджена в анекдот

1. 5.

стоять біля подушок наші заексплуатовані  
почуття хто стане в чергу за останнім Христом

несумісність така в ідеалі й реальності  
страшніша несумісности релігій

1. 6.

наївний поділ на добро і зло  
на дух і матерію лише причини  
першопричина крові  
поділ схожий на розрізання ножицями  
світла або ріки



сантиментальний патруль Діва останній  
в черзі за Христом меншає води і світла

полуниця крізь призму роси нагадує  
шмат скривавленої телятини  
чекаємо полуничного лева

1. 7.

звільнилася вакансія! янгола треба повстати  
зі сходу сонця печаттю Бога живого

ягня помаранчеве поїдає наш голод  
але напередодні голод з'їв нас

а напередодні старців і тварин  
сховав ув очах своїх віл

1. 8.

запізно почалося знімання печатей  
кінь блідий вже походив по нас  
і мечем і голодом і мором і звіром земним

та всі четверо коней  
і білий і рудий і вороний і блідий  
замість трави з'їли наше волосся  
навіть брови із'їли

1. 9.

і коли кожна квітка відмовилася від цвітіння  
почалося пожирання пам'яті

зелене каліцтво текло ручаями  
і ріки повернулися до нас спинами  
і на спинах тих писані  
золоті млосні ноти для третього янгола

1. 10.

звук страшний пролунав й запалив  
імена живих і шати тепер вже  
можна було відбілити в крові

наші руки тримали знамена  
і нікому було вирвати з рук сурму

третій янгол сурмив

отже НАВЧИТИ ПІВНИКА танцювати

грунт як пес прив'язаний до  
верби за нашійник огорожі  
день як Бог у сонячній вінці  
з кожним роком більшає сторожі  
з кожним тижнем меншає співців

треба півника навчити танцювати  
посадивши в золочену клітку  
й дно у клітці гріти й тихо грати  
щось таке що легко зрозуміти

півника навчити танцювати  
щоби ґрунт не рвався од верби  
щоби клонув хату і злякалась хата  
півнячої сержантської голови

небо привчити слухатись півника  
до славослів'я привчити хліб  
не хочеш бути циніком  
хочеш бути ліриком  
ну тоді золоті клітку

головами півнячими  
підсвічують шлях посполитим  
ногами півнячими топчуть еретика  
вже і той хто звався творцем  
танцює у клітці  
і йому ма'ть добраче  
пальчики пропіка  
тільки не сопілка грає  
і не дуда третій янгол  
най губи йому відгорять  
най згорить в його руках сурма  
золотая кліть мораль  
золотеє дно земля

## 2. 1.

винні не вина у з'яві зневіти у шурхоті  
літер ОБ'ЯВЛЕННЯ під нашими вікнами

я бачив своє лице своє останнє лице  
у непередбаченності отих літер

і кожен хто бачив лице моє  
пояснив оцю з'яву так як було йому зискну

2. 2.

минулий час виросує історичну пам'ять  
процес кришіння імперій  
висівався золотим потом месіїним  
а на чолі золотому вже відбивалися тіні фігур

мозок пійманий в сіть шахівниці  
втрачає інерцію бунту

2. 3.

всяке вбивство шукає оправдання в часі  
і навіть у вбивстві  
всякий бог вимагає визнання

2. 4.

переіродити Ірода  
як же переіродити Ірода  
тіні дитячих переляків цокають підківками  
по брукові черепів

надто крута самозагнутість літер  
надто затяжне самопожирання лиха  
надто відверта незахищеність імен  
але письмо про незахищеність  
аж надто вічне

2. 5.

харч наш твердий  
але досконалість лиш в тому  
що адреси митців лежать у секретерах  
сторожів досконалість лиш в тому що

куля мала  
а мужа шукає великого  
а вбивця стріля  
а Бог кулі носить

2. 6.

всяка індивідуальність землетрус інтелекту

трутна мовчанка минулого часу  
золота доба для Ірода

але ще жиє хтось  
можливо останній в черзі за Христом  
жує морську капусту  
спить підібгавши ноги в барабані  
неголений плід в материнському лоні авангарду  
неголений протест  
неконтрольований блудний міт

2. 7.

ми рятівники один одного  
але не рятівники самих себе

можливо ми зродимо слово  
якому повірять але вже нікого нема  
то навіщо ж бульвар освячений  
сантиментальним стоянням пізньої любови

отже НАВЧИТИ ПІВНИКА мовчати

після лекцій хореографії  
з тепловою стимуляцією  
півник зразок для кожного  
хто ще не знає що таке підкорятися

взагалі з півнем дивні асоціації  
для кого пожежа  
для кого гомосексуаліст  
але його гребенем уже шлях  
освітили його лапами вже  
затавровано єретика  
та й взагалі відрубана півняча голова  
нагадує піонерський значок

отже навчити півника мовчати -  
можна не тільки з'ївши його  
навчити півника мовчати  
це значить співати те що треба  
а не те що каже погода і природа

отже навчити півника мовчати  
отже з'їсти а спів його  
сам за себе відспіває

3. 1.

якщо виноград провинився перед небом  
своїм проростанням вверх  
якщо коріння провинилося перед землею  
своїм проростанням вглиб  
ми провинилися перед собою  
своїм кроком вбік

а терни цвітуть вінчально  
а ріки течуть мовчально  
а вожді все вдивляються в минуле  
а народи все вдивляються в минуле  
як ріки самі углиб себе

3. 2.

що то за ідейність така до кісток  
коли давить тринадцятирічний юнацькі прищі  
з нього пирскають в люстра  
піонерські значки

3. 3.

весь результат моїх діянь  
мій кишеньковий держиморда  
я ношу його за пазухою  
він за пазухою носить моє фото

і таким чином спрацьовує ілюзія причетности  
до всього того що зве себе  
чесною і совістю

3. 4.

пам'ять голоду риє під нами ґрунт  
пам'ять пам'яті нам не дає заснути  
і гуде голова хліба крихта літа

був у століття вік Христа

хотілось підставити лоба під кулю  
що таке хліб зуби забули  
тільки ватні слова тонуть в жовчних медах

був у століття вік Христа

наші очі солоні вже не прийма земля  
ключиком свічки руки замкнула зима  
язики ззалізнілі вже не розімкнуть вуста

був у століття вік Христа

реквієм за нами небезпечний і тому мовчїть  
краще слів наших тихих діток своїх навчїть  
наших тіней граматку хїба що вітер перелиста  
був у століття вік Христа

3. 5.

шляхом солоностовпним їди і оглянься  
пунктиром слідів означ свою втечу  
пробивши об скло п'яту  
сам же від себе бїжиш сам від себе  
а далі Голгофа непевности  
а далі земля від якої тікав і не знав  
що до неї тікав  
об стїну перлинну стершись як вуглина  
що нею вичисляли закон благоденствїя

3. 6.

запівніч  
жїнка в автобусї везе на руках державу  
як вона старїє на очах  
від зупинки до зупинки  
аж океанські молюски  
з цікавости зирять у вікна

її садовив у автобус останній Христос  
а на останній зупинцї відкривається вікно

зляканї ангели заховаються в сивих жїночих косах  
і заблудять навїки

3. 7.

дивний сон що відтопує нам  
кінчики пальців переобтяжений гроном імен

покаранї за месїянство  
плющать носи об скло  
а підвіконня пахнуть птахами неконкретними

процес відтинання знака від значення

і є початком суспільних руйнацій  
процес задихання творця у собі

отже НАВЧИТИ ПІВНИКА свободі

отже обгризши півнячі кісточки  
навчити півника с-в-о-б-о-д-д-і

о-б-о-д-і о-д-і  
годі

і обгризши півнячі кісточки  
НАВЧИТИ ПІВНИКА

0. 1.

з роси вам і з води мене вже тут нема  
вдихну ще з двічі верболозом  
і не поминайте

з яких часів і до яких часів  
іще перебуде нам оця земля  
й безкарним буде правди мовлення  
і мене розчавив поїзд  
в якому їхав я

і мене розчавив бунт  
в рамках дозволеного

*Юрій Вівташ*

Екологічне

*Вступ*

Ой на горі жито  
Сидить зайчик  
Він ніжками чеберяє  
Коли б такі ніжки  
                        мала  
То я б ними чеберяла  
Як той зайчик  
Як той зайчик.

*Молитва перша*

Господи  
Може ще сніг впаде  
Господи  
Може ще сніги розтануть  
Господи  
Може ще ліс зеленітиме  
Може ще дитя виросте  
Може ще сонце зійде  
Може ще роса впаде  
Може ще просо зійде  
Може ще хтось заспіває  
Може ще люди на землі  
                        з'являться  
ГОСПОДИ  
Може ще сонце не зайде  
Може ще місяць зійде  
Може ще вовк у місто  
                        забіжить  
Може ще трава зійде  
Може ще сіно буде  
Ой на горі жито  
Копитами збито  
Жито  
ито  
то  
о  
Зима 1981—1982 рр.



## Бублики без маку

Посіяла баба Параска  
на городі  
сто маків.

Сто маленьких червоненьких квіточок,  
Сто маленьких-маленьких чорнобилів,  
Сто маленьких підривних елементів.

... Оце головка Святій Варварі,  
Ось це — Че Геварі,  
Оце — для космонавтів,  
Оце — собаці (щоб не гавкав),  
Оцю віддам на психодилічну  
революцію,

А ще одну, щоб летаргічно поснула  
міліція.

Десять віддам для Папи Римського,  
Одну — для Грицька, що живе тут близько.  
П'ять віддам, щоб побілили хату,  
Малесеньку — Арафату.  
Одну на помин Агафії,  
Велику — для місцевої мафії,  
А решту маку відшлю в космос,  
Нехай летять маківки в галактику  
в гості.

А дикі кішки в хашах виють, кричать страшно, завивають.  
"Нічого не вдієш, — каже баба Параска, — кінець віку".

Тим-то, коли я купив бублик, то він виявився без маку, голий-голі-сінський.

1988

## Дніпропетровськ

Місто моє найсвітліше,  
Граде мій пустельний.  
Бедуїни в кожухах стрибають,  
П'ють буття з каністр.  
Кіркагором не торгують  
навіть  
від 11 по 19.

1982

## Осяння

Яка гарна ти  
    коли малюєш квіти  
Намальована квітка  
    краша за живу  
Ти залишишся молодою  
    і красною  
Тому що Спас  
    спокутував біснуватого.

1982

## Анно-86

Метелик-інопланетянин  
    стукає у вікно  
Цигани в спецмагазині  
    на кавовій гущі  
    ворожать про наслідки  
Чорнобильської екокатастрофи  
    Некрофілія  
    Мантика  
Зненацька розбійник в тролейбусі  
    свиснув  
Слон на площі.

1986

---

Передрук з журналу *Пороги* (Дніпропетровськ), ч. 1, 1989 р.

# АРКАНУМ

Юрій Винничук

Прилетіло до вікон листя холодне нізвідки — і перетворилися вікна в Гаї Золоті...

Прилетіли вікна до мертвої калюжі — і перетворилася калюжа у Дзеркало Світу...

І бачиш у ньому:

рівнина безмежна безликих пісків пливе-напливає на Город  
хоче вкрити його собою, снами сипкими чи забуттям білим  
полонені сунуть вервечкою згори в долину  
за ними солдати сп'янілі списи недбало несуть на раменах  
тягнуть рибалки мережі повні риб золотих, повні піни і  
сплесків

з ловів мисливці вертаються, а за плечима — зайці, куріпки  
і борсуки, далі несуть молоду оленицю, горло її перетяте  
і розцвіла її рана, мов ружа з Йордану  
витязь везе на коні королю Змія чорний язик, перекинутий  
через сідло, — чорна кров тече в пилюгу

Вечір усіх їх гостинно приймає. Гусне повітря уже, загусає.

А це — звідкілясь запах тліну. Міцнішає він, мов би добре вино.  
Б'є у ніздрі і серце лоскоче.

Далі — запах погарищ, запах крові, що закипіла на латах і на  
мечах попід сонцем поганським, запах смаленого м'яса  
людського, обгорілих кісток і волосся.

Гомін ледь чутний то наростає — спадає... Далі знову гучнішає  
і розчиняється в гомоні моря, чайного крику, лопоті вітрил і сплеску  
весел на кораблях.

2

Прибувають купці здалека і живуть серед нас.

Що вони купують, крім наших душ?

Випитують про мости і брами, які ведуть в Арканум. І в наш  
серця. Про всі шляхи, залізниці і ріки.

Приходять, розкладають карти, наносять нові позначки.

Ми все їм докладно пояснюєм — се наша національна гордість!  
— хоч і відомо, що вони шпигуни.

---

Арканум — священна містерія (лат.) — Ред.

3

Ми прийшли на цю землю невідому раніше нам.  
В жовтих плащах куряви, ледве ноги волочачи від втоми.  
Але вони не відали, що ми такі втомлені і не напали на нас.  
Ми спокійно пройшли кількасот гонів і стали табором під  
стінами Аркануму.  
І розпочали облогу.

4

Батько пригнав отару і приніс вовчєня, закутанє в шкуру кози.  
Обличчя у батька таке, мов одбилась на ньому скорбота усього  
світу.  
Раптом голову в руки схопив і заридав:  
— Спалили Арканум... нема...  
І він весь обм'як і плакав, як річка стара. А я бавився вовчєням —  
казано, малє — та й не тямив, що тепер, коли Аркануму не стало,  
всі ми будемо розмовляти мертвою мовою.  
І мовчати також.

5

Кров кличє кров. Манить до себе і барвою й запахом.  
Кров солодша від меду і спрагу втамовує лїпше, анїж  
джерельна вода.  
Кров зцілює рани, слїпцїв обдаровує зором і боязливцїв  
насмїлює.  
Кров подає знак — і відпливи в морях починаються, абож  
припливи. Місяць худнє й ситнїє.  
Кров подає знак — і ти злягаєшся зі своєю сестрою або з  
матір'ю. І настирливі снї про грїховну любов збуваються.  
І свїже тїло сестри, і пухке тїло матерї нагороджують покїрно  
тебе нечуваною насолодою.  
І все, що було ранїше, не варто й однісі теперїшньої секунди.  
І тоді кажеш:  
Наситився я і прутня свого наситив.  
І дай менї, Господи, сеї ситости навїки і присно!  
І тїльки згвалтована ньєнка закушує губи до крови й мовчить.  
І прощає.

Кров бажання жєне переслїдувача, а кров згасання — втїкача.  
Але тїльки той насправдї існує, хто переслїдує.  
Переслїдуєй — і врятуєшся!  
Переслїдувачу да воздасться!

18

Це говорить вам Сніг — гість молодий з іншого світу, свідок мовчазний ловів, пострілів і гонитви, свідок підлоти усього світу, всіх кровозмішань, статевих збочень і розумових.

Цими словами він звільняє нас від обважнілих обмежень розуму, від брудних і принизливих самоотруєнь химерами, що звуться совістю і моральністю!

О, будьте, як звірі хижі і молоді!

Скиньте з себе жалість, як гадюка скидає луску навесні!

Хто в себе проникне і спізнає себе — той Бога узрить.

Досить нам світла від згаслих сонць!

Досить нам бути паперовими квітами, яких і метелики одцурались!

Досить нам бути птахами, набитими ватою і цитатами!

6

На землі вогнем спустошень самотньо визріває їдь.

На стеблах трав виблискує слина гадюк і жовта сперма ящірок і жаб.

Рослини скаженіють і зривають п'янливі пахощі.

Роса шипить, скотившись у розпечений пісок.

Ось квіти стали схожі на гадюк, а голови гадючі розквітають і вже не знають, де мак, а де змія — один лиш мох зберіг вологий цвіт, який не вдалося нікому підмінити.

Знов лилики оточують серця, налякані гарячих дзвонів.

Бог поганський на березі ріки являє небесам чужим геометричний знак повітря морового.

Той знак мандрує світом, наче тінь незнаних ще нікому птахів і опада в пульсуючі долоні лун.

Питає кожен: чи не забагато вже те, що я існую?

І чи справді умерти мусимо, аби цей світ про нас заговорив?

Не остига земля й трава з останніх сил згорта в сувої ліси, поля, а гори розгладжує, вирівнює долини й спаковує. Все має зникнути, аби початись знову.

Ніхто згори не сходить, не чекає ніхто в долині.

І стало усе липким таким і згірклим. Ніщо не допоможе — хіба я сам зруйную світ оцей знайомий нам такий, що аж чужий. і знов його збудую на образ свій і на свою подобу. І нагодую, та не з долоні, але з волосини.

Ох, вбережи мене, мій Господи, від зла, що причаїлося й пасе мене очима.

Не дай зблукати серед звірів лютих, котрі навідуються в наші

ночі, і серед папороті шелесту, яка хова у темних хащах білих  
слимаків, і серед безлічі тих безлічей, котрі даються й не даються  
нам обчислитись —

між першим твоїм зідханням і тим останнім  
між першим дотиком і тим що не настане  
між тінню що росте і тінню що маліє  
між звуком *л* у слові милосердя  
і звуком *р* у зовсім іншій слові

7

О Арканум, Арканум!

Твій болісний спів до Бога ще не дійшов. На півдорозі завис над  
птахів поламаними крильми.

... Дарма, що ситі воли. Коли голод на мрії існує.

Дарма, що сіють. Коли не зберуть.

Кому вони служать, не маючи гідних служби богів?

Та не це гнітить, що гинуть вони. А те, що гинуть покірно, як  
вівці.

О Аканум!

Хоч ти великий, але не здатен до борні зі злом. Вибачаєш  
кривди, які чинять тобі інші, а злі вчинки трактуєш з добротою і  
милосердям.

Наче Бог сотворив серед сили племен тебе лиш для того, щоб  
ТІ боявся його. Тільки один ТІ.

І більше ніхто.

Ви! — що живете в заціпленім п'ястуку!

Всі ті голодні, що завітали у мої сни про ситість!

Вслухайтесь:

мандрують жилами тіні пращурів незвичкді до покори  
виважують наші очі і повертають краєвиди забуті  
повертають пам'ять нашим чолам

Я промовляю від імени трави на їхніх могилах

Гляньте:

ось вимира Арканум

кров поглинає кров і розчиняється раса

і вже словам zostалося лиш несміливе звучання —

і більш нічого

а ті, що живучіші, нелегально переходять кордони поранених

вуст

забравши однокореневу рідню

Пісні, співані в тасмниці, калічать наші язики.

Пам'ять не плодоносить навіть на найвищих рівнинах.

І виринає вітер її сліди з м'ясом і кров'ю.

20

Опадають обличчя на дно студене дзеркал, випірнують  
натомість маски — улесливо усміхаються.

Переповнені ешельони чужинських слів в'їжджають щодня в  
Арканум.

Місто зневіри, ти породжуєш тільки безголове каміння і сни, що  
долають людей великих на кривду, а малих на терпіння. Людей,  
призначених мовчати піснями, яких нема.

Найкраща з тиш, які нам дозволено, — се тиша руїн, що стежить  
за твоїм вмиранням, мій Аркануме.

Тільки змії ще довго ховатимуть під язиками голоси померлих  
людей.

І ріка котитиме хвилі і пам'ять до моря, й каміння збереже  
навіки вигуки завойовників, зойки катованих...

О Величні Сутінки, що огорнули пустелю довкіл Аркануму!

Вами заперечено все, що будь-коли було мовлене.

Вами розтлумачена сутність темряви й світла.

Все є абсурдом! — проголошують Сутінки. — Жодне слово не  
відповідає своєму значенню.

9

Ніхто вже сюди не прийде з морозивом чи з ранковими  
газетами.

Нікого не повезе звідси потяг, нікого не привезе.

Ніколи вже тут не буде ні зустрічей, ні прощань.

Дороги, розмиті Часом, тихо дримають, сняться їм вози, коні,  
прочани, галас базарів і карнавалів.

У міському саду колись грала духова оркестра, гуляли пари і  
сміх лунав.

А нині тільки сизий дощ гортає сухі сторінки поживклої біблії  
саду, збиваючи павуків і їх павутиння.

Зідхає яблуко, забуте у руці.

І простір довкола яблука — рожевий і тихий.

Мій друже, тікай з цього саду: за кожним листочком — болючий  
спогад.

Біжить твоя любов, перестрибує з пелюстки на пелюстку,  
переслідувана павучими сітями, біжить, вбігає у твою кригу, у твій  
холод...

Повідкривай усі вікна, які є на світі, проведи пальцями по горлу:  
дай упитися твоїми доторками!

Ожина переплела все довкруг.

Се не ожина! Се плоть моя — бери і їж!

І ваші тіла запалили цей сад, і цей луг, і цей світ.

Ти біжиш сходами, вбігаєш в просторі кімнати.  
А там — дзеркала, дзеркала, що напам'ять вивчають обличчя й мундири.

О! Прислухайся — в одному з них розмова, як шелест листя.

Три кароокі кралі карти розклали на твою долю.

От вони й кажуть:

снів язички лілові  
щоночі в рожевій пустелі тіла  
починають свою солодку, теплу свою мандрівку  
а один з них — ми знаєм — буде останнім  
який ти побачиш за день до своєї смерти  
у тім сні є вечірній рояль  
є мелодія з квітів акації  
і озерце вікна вихлюпус в сад тайну її обличчя

Ти зриваєш з голови капелюх, шпурляєш його в дзеркало. В це джерело ненависних спогадів. Капелюх падає на стіл, карти, мов зграйка стрижив, розлітаються, а три кароокі кралі повертають обличчя свої бліді і дивляться, дивляться, дивляться:

— На що схоже життя в колоді карт?

10

Небезпека причаїлася за кожним звуком. Наповзають сувої слів, наче дюни, поглинають усе живе на своєму шляху. Рятуйся, володарю незаселених мрій!

Пізно. Печаль моя така, що навіть обличчя місяця одвернулось від мене і гілка виноградного листя на раменах моїх палахкоче.

Алеж ти виграв усі війни.

А вони програли мене.

Де солдати мої? Де Арканум? Після мене хто про них розповість?

Пам'ять людська лінива. Вона стала власністю тих, хто дозволяє лиш пам'ять про себе.

Пам'ять — це город, що затонув у пісках.

І треба осліпнути, щоб глянути собі в душу.

Де мені взяти сил, щоб зректися сили?

Немає в нас іншої сили, крім внутрішньої.

Але й вона до нас приходиться іззовні.

22



Немає в нас іншої слабости крім внутрішньої.

Але й вона до нас приходить іззовні.

Віднині лиш світло місяця проникатиме крізь таємницю білих кісток, обглоданих вітром.

Ти, певно, маєш надію?

Коли вітер мовчить — надія криється навіть у попелі.

Тому ти меча свого з піхви шоранку виймаєш і гостриш його, вигострюєш? Проти кого? Проти ворогів, що про тебе забули, чи проти друзів, які тебе зрадили?

... А я чекаю, чекаю, чекаю...

Хто чекає спасіння, є вже загиблий.

11

Цілу ніч я вслухаюся в це моторошне завивання.

Наче хтось буде Корабель Смерти.

Напинає крильця прозорі хруща і наспівує за роботою.

Це може бути морець з обвітраним мозком. Ніщо його не зворушить і не здивує. Сталеві руки, упевнений погляд, у вусі співає північна зоря. Йому байдуже, куди плисти. Всі пасати, містралі і шторми пізнають його ще здаля і не чіпають.

Він прив'язує себе до грот-шогли, бере в руки гарпун і пильно вдивляється в морську поверхню.

Це може бути втомлений поет, що затужив за самотністю.

Він вистукує молотком, шурхає гемблем, а коли закоцюбнуть руки від холоду, спалює вірші і гріється.

Я вслухаюся в його бурмотіння — він марить.

В сухий ключ кашлю.

Сонети й елегії перетворюються в золу і засинають навіки.

Я вслухаюся в скрип уживаних дошок, виламаних з підлоги опустілих будинків, із домовин безіменних, розграбованих крамниць.

О, це моторошне завивання!

Ця ніч — тиха, мов самотність, що у мертвому місті сливе непомітна.

Коли шиби розтраскані з листям мандрівним цілються, дахи понад містом кружляють, кружляють... Витрушуються з-під стріх

позаторішні сни... Сни, що залежались і покрились пліснявою...  
Допитливий місяць розглядає уважно будинків нутроші, наче  
ворожбит, і занотовує щось в червоному записнику...

Ось падає дерево з головою, повною птахів, на холодну землю.

... І тільки суха пилюга перешіптується співчутливо під шибени-  
цею темноти...

Денні страхи сповзаються звідусіль, питають нічлігу.

Линуть чутки від вікна до вікна.

Війна наближається наче весна і її не спинити  
війна — пора року — найкраща пора  
коли розквітають квітки найпахучіші  
вибухи й постріли — сальви і рани  
цвітуть мов цілунків червоні тюльпани  
і їхня духмяність памороки забива

Лябіринти розмотуються і шкіру скидають слова.

О зливу війни!

Я заклинаю очищувальні твої дощі і хмари, що набубнявіли ними.

Не обмини Арканум!

Дай нам звідати, що є життям, що є смертю і насолодою!

Навчи нас віри, бо ми зневірилися!

Дай нам смерти якнайбільше — в муках, у ріках крові!

Дай якнайбільше мучеників і героїв, за якими стужилися наші

серця! Щоби мали ми за чії молитися душі!

Бо нам бракує святих, в святість чию би ми вірили.

Дай нам святих!

Дай нам пророків і юродивих з їхніми стигматами!

Дай нам ріки крові! Скупай в них наші серця!

Помажай не миром нас, але війною!

Пошли нам Бога!

Пошли, щоб ми Його розп'яли!

І дай нам тих, кого звинуватимо в цьому!

І зрадника нам пошли, аби мали ми кого проклинати!

І додай нам ненависти, бо любов'ю просякнуті ми й без того!

І додай нам незворушности, бо ми розчулюємося навіть бачачи  
зламану гілку калини або гніздо горихвістки зруйноване.

12

Наближається злива війни, наче шепіт — шепіт любовний під  
білою ковдрою в сутінках.

Тихо вуркоче на вушко солодкі слова.

24

І Смерти тепле дихання пливе-пропливає повз вікна.

На кораблі своєму — прекрасному як гробниця Хеопса — запрошує в кругосвітню мандрівку. Запалює на шоглах різнобарвні жарівки.

І ритм караванний розхлюпаних стегон зливається з ритмом розхлюпаних хвиль.

Ходи й ти сюди, Крапле Безсонної Крови! — кличе вона мене. — Будеш у мене стерничим, бо морця вже змили хвилі. В чорних туманах, у хмарах імли шукатимеш вірну дорогу...

Ходи! Не вагайся — уста твої мертві. І заростають і гаснуть стежки у холодних очах. І руки твої холонуть: не гріють їх вірші.

Якщо ти є Богом — наділю тебе Сонцем.

Якщо ж ти людина — наділю тебе Словом.

Ні! Це неправда!

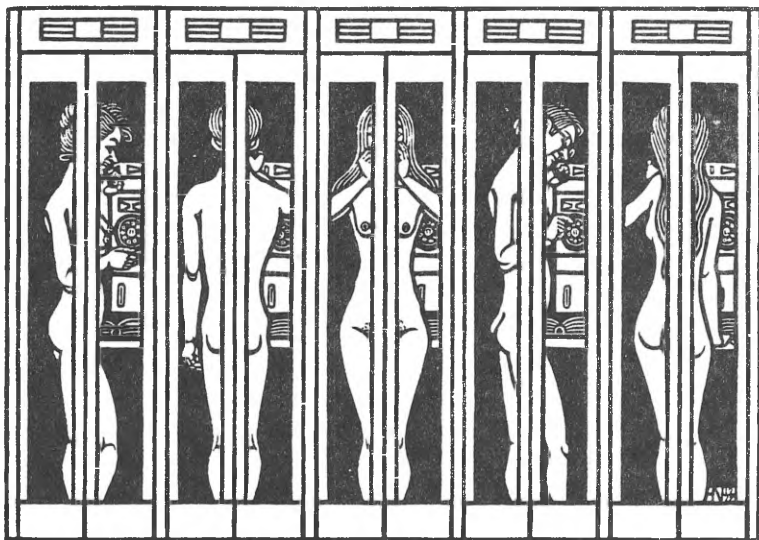
Я переповнений світлом!

Але Смерть так лагідно усміхається, мов ненька, що будить тебе зі сну... Гладить по голівці і каже:

— Прокинься, горобчику мій, — день надворі. Розплющ свої очка.

Ось подарунки, які приніс тобі святий Миколай.

Грудень 1977 — січень 1988 р.



Яків Гніздовський, *Телефонні будки* (1972, дереворіз)

До статті Богдана Певного "Щоб вітер не завіяв слідів"

## ІСТОРИЧНИЙ РОМАН ЛІНИ КОСТЕНКО

Історичний роман у віршах *Маруся Чурай*, що є центральним у творчості Ліни Костенко, появився 1979 року, два роки після того, як поетеса перервала шістнадцятилітню мовчанку збіркою *Над берегами вічної ріки* (1977). Твір одразу здобув популярність і отримав похвальну рецензію в *Літературній Україні* від самого Миколи Бажана.<sup>1</sup> За роман *Маруся Чурай* Ліна Костенко в 1987 році отримала Державну премію України ім. Т. Шевченка. Перший наклад — 8000 примірників — швидко вичерпався і твір перевидано офсетним способом в Австралії. Роман і далі користується великою популярністю. Це підтверджено тим, що у драматичній адаптації він ішов на сцені у Львові і Києві, а в деклямаційній версії під бандуру (виконання народних артисток Ніли Крюкової та Галини Менкуш) гастролював по Україні і в діаспорі. Іван Дзюба назвав цей твір "однією з найкоштовніших перлин усієї української поезії".<sup>2</sup> Один з найбільш відомих творів української літератури після Другої світової війни, роман *Маруся Чурай* дійсно сильний твір, позначений безпосередньою ширістю, притаманною поезії Ліни Костенко. Але крім поезії у творі виступають і жанри роману та історії. І власне ці три елементи: історія, роман і поезія можуть послужити зручними путівниками для докладного розгляду твору.

Найменш проблематичний елемент — поезія. Хоча Ліна Костенко — сучасна поетка, в її поезії немає переважання модерними абстрактними метафорами; поетичний вислів іде радше традиційною манерою. В тому і полягає загальна доступність твору для широкого кола читачів. Л. Костенко, як це вже можна було завважити з ранніх її творів ("Казка про Мару", "Мандрівки серця"), є досконалим майстром розповідного вірша. Вона дуже плинно і зміло розгортає розповідь і при тому з її віршів випливає дух спонтанності і широкі безпосередності. Ці прикмети наявні і в *Марусі Чурай*. Як і в інших творах поетки, вони залежні в головному від основної природи її віршування, яку можна окреслити чотирма прикметами: словник, тон, настрої, ритм.

Як правило, в Ліни Костенко багатий добір слів. В романі *Маруся Чурай* автор вплітає в мову слова з історичної доби — *втеди* (тоді), *през* (через) і вдається в тінювання на підставі суспільних і професійних жаргонів. Під час суду чути "*кондиціями права посполитого*", священник, що відвідує Марусю перед стратою, говорить про "*соблазни сусти... долиною смиренія*", а рядовий козак удається до діалектизму "*говоре*". Але Ліна Костенко обмежує це тінювання до мінімуму. Більшість словника, використаного в романі, складається з нормативної сучасної української

лексики. Крім того, розповідь провадиться без ускладнення синтакси і в доволі розмовному тоні. Можна навести безліч прикладів, та, мабуть, остання строфа в кінці третього розділу задовільно проілюструє цей тон:

... Тюремник вніс у вузлику одержу,  
щоб я на завтра в чисте одяглась.  
Яке намисто гарне, — хоч подержу,  
це ще од баби пам'ять збереглась.  
Воно, либонь, якесь чи не турецьке.  
Таке червоне — аж на мене жаль.  
Чаклунське, кажуть: інеш береться,  
коли людину укидає в жар.  
Могла б я одягти і сірчачину.  
Під зашморгом усе вже до лица.  
А мати вклала в білу сорочину  
і чоботи, узяті від шевця.  
Черчатку плахту, ще й якісь прикраси.  
Червону крайку в смужки золоті...  
Аякже, смерть усе-таки це празник,  
який буває тільки раз в житті.<sup>3</sup>

Розповідь пливе плавно. Немає зайвих викрутасів, ніякого силування щодо порядку слів, натягування задля рими чи метру. І, як це часто буває у віршах Костенко, відчувається дидактичний настрій, найчастіше виражений афоризмами, як можна завважити в останній строфі цитованого уривка або в таких рядках:

Воно як маєш серце не з льодини,  
розп'яття — доля кожної людини.

Та є печальна вітха, далєбі:  
комусь на світі гірше, як тобі.<sup>4</sup>

Поетику в творі завершує специфічна ритміка. Хоча немає одностайної строфи у творі, метрика обмежується в головному до народних ритмів: ямбів, амфібрахіїв та дактилів. Щоб збагатити різноманітність і поглибити правдоподібність зображуваного, Костенко поєднує пряму мову з розповіддю і підпорядковує строфіку вимогам розвитку сюжету. Отож строфи у неї різнорідних довжин. Також варте спеціальної замітки ефективного застосування змін у ритмі розповіді, щоб таким способом підсилити або наголосити даний сюжетний момент. Один з таких ритмічних зривів у розповіді спостерігається в третьому розділі під час Марусиноного довгого сповідального монологу самоосмислення.

Точний момент зриву збігається з тим, як Маруся пригадує собі свою суперницю Галю Вишняківну. Маруся не зовсім певна щодо справедливості свого осуду Галі і це поетка віддзеркалює раптовим зламом у ритмі розповіді: переважаючий у творі п'яти-стоповий ямб переходить у римовані рядки без специфічного метру:

- - / - !/ - !/ - !/ - !/ -

А понавколо свахи ходять роєм,

- !/ - !/ - !/ - -/ - !/

а зверху Галя котить гарбузи..

переходить в:

А мбже, я несправедлива до неї?

А мбже, саме такū дружину треба козакві, —

до печі і до горбду, до коней і до свиней, і

до раді, і до пораді, і вночі до любові?<sup>5</sup>

Подібний злам у ритмі для того, щоб підкреслити зміну в настрої розповіді, відбувається тоді, коли Маруся входить у зруйнований собор в Києві під час прощі.<sup>6</sup> Так само дуже вдалою є зміна в амфібрахій, щоб віддати поспіх і ритміку їзди Івана до Хмельницького по грамоту, яка врятує Марусі життя:

- !/ - ! -/ - ! -/ - ! -/

Тим часом гінець доганяє світання

- ! -/ - ! -/ - ! -/ - !

і клаптями ночі доточує дні.

- ! -/ - ! -/ - ! -/ - ! -/

І кожна хвилина, здається, — остання,

- ! -/ - ! -/ - ! -/ !!!/

і крихта надії кричить йому: "Ні!"<sup>7</sup>

Костенко вживає різномірні, рими, хоч в головному — це перехресна жіноча/чоловіча рима типу (аБаБ). В наступному двострофовому зразку можна побачити і винахідливість, і різновид рим, які застосовує автор:

А вже пішли про мене й поговори.

Знов потяглися тоскні *вечори*.

Бо то вже так, вже як пішлось на горе,

то так уже і піде, як з *гори*.

Вже й не співалось. І слова ті самі ж,

а мов не ті, таке щось в них *сму́тне*.

Вже й подруги повіддавались заміж,  
уже й не кличуть дружкою мене.<sup>8</sup>

Вдається Костенко також до іншого роду інструментації, як, наприклад, ця рима-анафора:

Ярема-князь добити наказав.  
Ярами йшов, схищався десь у кручі.<sup>9</sup>

Ліна Костенко дуже вміло римує різні частини мови: *навіщось — повішусь; відходе — Хо де?; для нас — іконостас; Отче — у очі* і тому подібне, включно з римою для мене доволі "інтимною": *од рук — Струк*. Рима слугує ще й семантичним цілям, як, наприклад, це римування гомонимне, основане на наголосі: *Ви січ, а ми Полтава / У вас правá, ми ж — охоронці пра́ва*.<sup>10</sup>

Хоча повищий огляд поетики в романі *Маруся Чурай* доволі поверховий і схематичний, він все ж таки дозволяє відчутти поетичну якість твору. Ліна Костенко дійсно є надзвичайним майстром розповідної поезії і в творі немає навіть мінімальних недотягнень. Отож незаперечним є факт, що власне поетичний вимір роману найбільше спричинився до його загальної популярності.

### *Історичність твору*

Та *Маруся Чурай* є, крім того, й *історичним* романом. Хоча ліричні поети переважно не вдаються до історичного, себто епічного жанру, є декілька причин, що вплинули на рішення поетки написати історичний роман. Мабуть, найважливіша з них та, що в зеніті так званої брежнєвської доби історія, як наукова дисципліна, в Україні майже перестала існувати. Досить заглянути в *Український історичний журнал* сімдесятих років, щоб переконатися в цьому. Більшість надрукованих праць з історії були присвячені ролі партії в різних аспектах радянського життя-буття, значить, майже виключно ХХ століттю. Про інші доби не писалося, за винятком доби Хмельницького, де наголос робився на "возз'єднанню" України з Росією.<sup>11</sup> В 1979 році відбулася Ташкентська конференція про російську мову. На ній прийнято резолюцію, яка вимагала, щоб російська мова була мовою навчання в дошкільних закладах. Власне в цьому контексті треба розглядати рішення автора написати історичний роман і сам вибір доби Хмельницького.

"Коли великодержавна сила хоче позбавити країни її державної свідомості, вона вдається до методу *організованого забування*... Нація, що втратила свідомість свого минулого, поволі губить себе"<sup>12</sup>, заважив Мілан Кундера. Ліна Костенко незаперечно

була свідома того, що діялося в Україні. Її шістнадцятилітня мовчанка є доказом, що вона не мирилася з поняттям злиття націй. І коли поетка знову промовила, то, напевно, щоб зробити все, що в її силах, аби запобігти цьому. Беручи до уваги безкомпромісну настанову Костенко щодо ролі поета ("Передають поетам поети /З душі у душу, / Із мови в мову /Свободу духу і правду слова"<sup>13</sup>), зовсім ясным стає її рішення взяти на себе, на поета, обов'язок бути літописцем і зберігачем необбріханих даних. У вірші, опублікованому рік після *Марусі Чурай*, але, мабуть, написаному в той сам час, Л. Костенко уточнює ці обов'язки поета. "Циганська муза" зі збірки *Неповторність* описує стремління поетично обдарованої циганки стати поетом всупереч заборонам свого племені. Вона вірить в те, що тільки її поезія охоронить їх, циган, від забуття. Огуджена циганами за те, що відходить від старих звичаїв, вона каже:

То хай всі так і думають, що ми лиш ворожбити,  
ні гордості, ні пам'яті, — нічого в нас нема?!

А хто ж розкаже людям про ті криваві сльози  
у тих лісах волинських, де пам'ять аж кричить, —  
коли ми йшли в безвихідь, у голод, у морози,  
тікаючи від звіра, що звався — геноцид?!<sup>14</sup>

Аналогія з Україною цілком очевидна. Тому Костенко і береться писати історичний роман. Та не можна було писати історії, хібащо про добу Хмельницького, і то тільки наголошуючи про "возз'єднання" з Росією. І ось, власне, тут історія, яку схоплює Костенко, стає дуже цікавою. Вона вибирає героїнею легендарну співачку Марусю Чурай з доби Хмельницького і, опрацьовуючи цю тему, оминає тогочасні обмеження. Її історичне тло в один і той же час зашироке і завузьке. Воно ширше, ніж Хмельниччина, і заспецифічне (обмежене до 1651 року), щоб включити ще й Переяславську угоду.

Будучи історичним романом, цей твір об'єднує фікцію й факти. Найдавнішим фактом у творі є згадка про монахів Печерської лаври в XI—XII століттях, найбільш сучасним — пригадка про Федора Жученка, сотника Полтави від 1659 до 1691 рр., зятя В. Кочубея і супротивника І. Мазепи.<sup>15</sup> Отож Костенко згадками, пригадками, натяками розширила історичні рамки роману до тої міри, щоб охопити українську історію від початків Київської держави до XVIII століття, включаючи наступні історичні події в хронологічному порядку:<sup>16</sup> (XII ст.) наїзд Кончака [стор. 122], (1240) наїзд Батия [стор. 145], (1430) згадка про князя Витовта Великого Князівства Литовського [стор. 158], (1566—1632) Сигизмунд III



(Васа) [стор. 158], (1596) поразка Наливайка над Солоницею [стор. 122], (1612—1651) жорстоке знушання Яреми Вишневецького [стор. 158, 122], (1637) битва під Кумейками; поразка Павлюка [стор. 50, 99, 158], (1638) поразка Остряниці [стор. 122, 158], (1648—1649) перші битви Хмельницького [стор. 62, 65, 158], (1649) напад Радзивілла на Київ [стор. 23, 140], (1649, серпень) Зборівська угода [стор. 63], (1650, лютий) битва під Берестечком [стор. 23], (1651, вересень) битва під Білою Церквою [стор. 23, 158], (1651) Радзивілл вдруге нищить Київ [стор. 140], (1658, літо) спалення Полтави під час повстання Пушкаря проти Виговського [стор. 7], Пушкареві стяли голову [стор. 31].

Як видно з наведеного, Костенко дійсно змальовує широку історичну картину. Цікавим у цьому списку є також те, що майже всі наведені історичні моменти зв'язані одним спільним знаменником: недолею України. Цей мотив української історії підтверджений в романі мандрівним дяком, якого Маруся зустрічає під час своєї прощі спустошеною Україною. Дяк уболіває, що, помимо століть кривавих знушань, ніхто нічого не знає, нічого не записано про страждання цього краю і народу, руїни якого ані трохи не поступаються перед руїнами Трої.<sup>17</sup> Хоч Аппіїв шлях блідне в порівнянні з дорогою з Волині до Києва, всі знають лише про Аппіїв шлях. Костенко пише свій історичний роман, власне, щоб хоч частково виправити цю кривду й історичну несправедливість. Треба підкреслити, що хоч поетка обмежила себе добою Хмельниччини, вона зовсім оминула в романі тему "возз'єднання" України з Росією, жодним словом не згадуючи росіян чи царя. В цілому творі є тільки один, і то не зовсім ясний, натяк на Переяславську угоду. Костенко зображує Хмельницького в обозі напередодні битви під Білою Церквою (24—25 вересня 1651). Йому шойно принесли вістку про суд і вирок над Марусею, а він перед підписанням наказу для звільнення Марусі від кари смерті сидить задуманий. Оповідач припускає, що він пригадує собі 1637 рік, коли він, ще будучи писарем, підписав угоду з поляками, яка призвела до страти Марусиного батька і Павлюка. Оповідач далі піддає думку, що хоч не писар, а гетьман, він знову підпише *пробкляту* угоду. Тут не ясно, про яку саме угоду мова: чи про ту після битви під Білою Церквою, не дуже корисну для Хмельницького, чи ту в Жванцю (грудень 1653), що була майже повторенням Зборівської угоди 1649 року, чи, зрештою, про Переяславську угоду 1654-го? Крім цих трьох Хмельницький не підписував більше угод перед своєю смертю, що сталася 1657 року. Найбільш правдоподібним є, що під "пробклятою" угодою слід розуміти власне Переяславську.<sup>18</sup> Якщо таке припущення правильне, то це єдина згадка про "возз'єднання" в цілому романі.<sup>19</sup>

Хоч небезпечним є вдаватися до вгадування намірів автора,

можна сміливо сказати, що Л. Костенко написала цей історичний роман, щоб зреалізувати те, що завжди в неї було обов'язком поета, а саме: збереження духовности свого народу. Але не можна відкинути й іншого, менш ясного, припущення: вона хотіла показати "історикам", що можна писати історію навіть в рамках, виставлених партією, і при тому розширити історичну канву доби Хмельницького, оминувши тему "возз'єднання". Є й третя причина написання історичного твору. Історія може бути дзеркалом для сучасности і дати можливість авторові в доперебудовній атмосфері критично оцінити недомагання дня. Або, як це вдало зауважує Н. Забужко,

"... Костенко через минуле висвічує багато явищ сьогодення, проектуючи їх на майбутнє".<sup>20</sup> Неважко зауважити езопівське мислення, коли Костенко зображує руїну XVII століття чи коли вона змальовує відважних і шляхетних (батько Марусі Чурай) та опортуністів-обивателів (батько Галі Вишняк), чи коли вона згадує тих поетів, що пишуть "щоб догодити" і ніколи не можуть піднятися, щоб написати "велику книгу... народу".<sup>21</sup> І, врешті, легко побачити подібність між Марусею і самою авторкою: мовчанка під час осуду, непохитність і сила волі, символ "душі" народу. Існують більш прямі натяки на спорідненість між Марусею і Ліною Костенко, зокрема тоді, коли лунають подібні мотиви і звуки в ліриці. Ось такі рядки вкладені в уста Марусі: "Зійшли над муром оченята! / Блакитні, карі, чорні, сірі,"<sup>22</sup> які прямо перегукуються з ранішим віршем Костенко: "Плакали сині очі, Плакали сірі очі, Плакали чорні очі. І всі мої",<sup>23</sup> або подібність між "Пасажем болю", де поетка вибиває повторний префікс *пер*, що відчувається в пульсуючому повторенні *одбути* в Марусиному:

Одбути всі ці клопоти земні.  
Оці останні клопоти одбуть,  
іти туди, куди мене ведуть, —  
аби одбути, все уже одбути, —  
і щоб не бути, щоб уже не бути!

порівняти з

а я пересилю русява як Русь  
а я переб'юся я перебуду  
а я переплачу пересміюсь,<sup>24</sup>

Оскільки Маруся все ж таки не історичний, а легендарний персонаж, цікаво простежити, як саме і до якої міри Костенко змінила легенди, щоб більш підготувати Марусю для своїх цілей. Треба пам'ятати: легенда про Марусю так широко відома, що

завдання було не легке. М. Бажан висловив шире здивування: "Яку ж творчу сміливість треба мати, щоб обрати цю стару баладу для розгортання її в широкосяжну лірико-епічну поему так, що поновому, по нечуваному зазвучав її мотив безліч років співаний і переспіваний, тисячі разів на театральних конах граней і переграний".<sup>25</sup>

Зміни, переставлення і пристосування цієї старої балади становлять третю частину цього огляду: *роман*. В захопленні романом Дзюба писав:

*Маруся Чурай* нагадує класичний архітектурний ансамбль, що втілює великий план, велику ідею. Поетичний матеріал розгортається "сам із себе" за законом внутрішньої необхідності і зовнішньої доцільності. Кожна частина необхідна для цілості, а цілість надає кожній частині вищого значення. Все живе наскрізною симфонічною взаємопов'язаністю, взаємопідсиленням.<sup>26</sup>

Іншими словами, Костенко не розриває сюжет лінійно, в прямій послідовній манері. Авторка укладає історичні моменти і події з життя Марусі в специфічний і своєрідний спосіб. Роман має 9 розділів. Архітектоніка твору посилена симетричними змінами в оповідачах: в розділах 1—2, 4—5<sup>27</sup>, 7—8 оповідач — це третя особа, так званий всевідаючий оповідач; між цим як оповідач виступає Маруся (розділи 3, 6 і 9). Цілий роман переплетений піснями Марусі Чурай. З 23-ох пісень, що легенда приписує її авторству, 11 подано в романі. Костенко майстерно вплітає їх у розповідь, парафразуючи зміст, цитуючи деякі рядки даної пісні або прямо називаючи її.<sup>28</sup> Забігання в майбутнє і в минуле, як і хронологічні переставлення подій, доповнюють структуру роману. Дзюбине "внутрішня необхідність і зовнішня доцільність" архітектоніки твору дозволяють поетці використати легенду про Марусю Чурай як канву, на якій можна змалювати історію України.

Хоч існування Марусі Чурай недоказане історичними документами, все ж таки крім легенд існують деякі записані версії її життя. Леонід Кауфман у післяслові до книжки *Дівчина з легенди: Маруся Чурай* (Київ, 1974) доволі докладно розглядає всі факти про Марусю, які дійшли до нас. В. Смирнів у статті "Історична поетика Ліни Костенко" додає вичерпну аналізу історичної правдоподібності в зображенні Марусі і Гриця у творі Костенко.<sup>29</sup> Та все ж таки варто пригадати, що крім пісень, які нібито написала Маруся, крім різних легенд та творів на тему "Ой не ходи, Грицю",<sup>30</sup> існують три, так би мовити, "біографії" Марусі. Найдавніша — повість російського письменника О. Шаховського *Маруся-малороссийская Сафо* (1839), відтак біографія, написана О. Шкляревським, в журналі *Пчела* (1877) і біографічна замітка В. Модзалевського в *Русском*

*биографическом словаре* (1905). Кауфман детально розглядає відмінності між цими трьома джерелами. Костенко вибирає деталі з усіх трьох версій. За Шаховським вона дає Грицеві прізвище Бобренко, за Модзалевським називає Іскру Іваном. Із Шаховського вона бере тему проші, але переносить її після судового процесу, бо в Шаховського Маруся іде на прощу, коли Гриць у поході. Всі джерела сходяться на тому, що Іскра любив Марусю і що він поїхав до Хмельницького, аби той скасував кару смерті. У Шаховського помилування дане тому, що Гордій Чурай згинув за справу, у Шкляревського заслуги Марусі як народного співця спасають її. Костенко додає ще одну причину. Від Шкляревського автор бере епізод з вечорницями, де Маруся бачить Гриця з Галею. Шаховської датує суд літом 1652 і смерть Марусі 1653-ім роком, Шкляревський знову ж визначає суд на 1648 рік, після якого Маруся, мовляв, попала в якийсь російський монастир, де і померла за рік—два. У Костенко Маруся жива при кінці роману і решта дат зовсім своєрідні. Хронологічний розвиток дії, так званий дійсний час, охоплений романом, — всього коло трьох місяців.

Хоч Костенко не подає дати народження Марусі, в романі є деталі, які дозволяють припускати, що вона погоджується з Шаховським, який подає рік народження 1625. Це означало б, що Марусі на час суду було 26 років. Костенко визначає дуже точно дату суду — осінь 1651-го, бо під час суду приїжджає гонець до Пушкаря з новиною, що "Богдан козацтво стягає під Білу".<sup>31</sup> Битва під Білою Церквою відбулася 24—25 вересня 1651 р. Оповідач повідомляє, що Пушкареві зітнуть голову за сім років.<sup>32</sup> Пушкар був страчений після повстання, в 1658 році. Отож суд мусів відбутися сім років до того, а саме 1651 року. В своєму осмисленні подій, які привели її до келії засуджених, Маруся, не завжди в хронологічному порядку, пригадує собі, коли їй і Грицеві було по 18 років,<sup>33</sup> як Гриць повернувся після перших походів 1650 р.,<sup>34</sup> а потім їм було понад двадцять (точніше 25, якщо рік народження 1625-ий),<sup>35</sup> як вони кохалися і як зразу Гриць мусів відходити в похід під Берестечко (1651) і як восени перед походом вона віддалася йому.<sup>36</sup> Знаємо, що Хмельницький зазнав поразки під Берестечком у лютому 1651 року і Маруся пригадує, як повернувся Гриць з походу<sup>37</sup> і як його мати не давала йому спокою, аж поки він не заручився з Галею.<sup>38</sup> Маруся уточнює, коли це сталося, пригадуючи собі, що саме під Маковія (в серпні) Галя сміялася з неї.<sup>39</sup> Іван Іскра рятує Марусю, коли вона робить спробу втопитися, а потім ідуть оті зловісні вечорниці,<sup>40</sup> Гриць знову впрошується до Марусі,<sup>41</sup> вона відкидає його і він труїться.<sup>42</sup> Отже час Грицевої смерті — кінець літа (серпень) 1651 року.

Всі ці дані подаються в третьому розділі — сповідальному, де Маруся вперше в романі є оповідачем. Важлива дата подана теж

на самому початку роману, де автор визначає історичний факт: "Влітку 1658 року Полтава згоріла дощенту". Це рік після смерті Хмельницького і сім років після часу, зображеного в романі. Отож зі самого початку Ліна Костенко дає зрозуміти, що вона не буде обмежуватися Хмельниччиною. І вже посередньо в цій першій заяві вона вводить Виговського, а тим самим пропольську орієнтацію, яка привела до Пушкаревого повстання, придушення якого веде до знищення Полтави. Цей факт служить рамою для роману і оправданням для того, що точних даних немає. Роман починається припущенням: "а що якби вціліла хоч одна книга?" і оповідач зразу переходить в осінь 1651 року і переключається на судовий процес. Маруся мовчить впродовж цілого процесу, а оповідач змальовує суспільство України XVII ст. В цьому процесі вириваються питання і порушуються основні проблеми, підняті в романі: що таке справедливість, право, злочин, і коли кара на смерть оправдана.

Ніколи не доказано точно вини Марусі, і якщо вона в чомусь винна, то хіба в причетності до смерті, чи точніше самогубства Гриця. Її вина в душогубстві сумнівна. І тут цікавий момент, центральний для автора, підхоплює запорожець, питаючися, чому говориться про вбивство, а не про *зраду*:

А що, як інший вибрати закон, —  
не з боку *вбивства*, а із боку *зради*?

Ну, є ж про зраду там які статті?  
Не всяка ж кара має бути незбожна.  
Що ж це виходить? Зрадити в житті  
державу — злочин, а людину — можна?!<sup>43</sup>

Якщо поповнений злочин — це зрада, тоді Гриць винний. Та питання запорожця лишається риторичним: бо і тоді, і тепер зрада людини — не злочин. Але для автора це не пuste питання, а центральний лейтмотив роману. Мотив зради, самозрозуміло, фігурує часто в піснях Марусі. А лейтмотив зради власне є лучником у романі між особистим і народним. Гриць зраджує Марусю; татари кількаразово зраджують Хмельницького; Хмельницького зрадили поляки і, бодай такий підтекст, зрадить і Москва Переяславською угодою; Україну зраджує перевертень Ярема Вишневецький; Україну зраджують лакузи-поети; і, переходячи до узагальнення, Україну зраджує історична пам'ять. Так як третій, сповідальний, розділ є центральним для розвитку особистого сюжету Марусі, так шостий — "Проша" — основний для зображення історичного сюжету. В обох лейтмотив зради відіграє головну і трагічну роль.

В четвертому розділі читач знайомиться з Хмельницьким.

Розділ цікавий тим, що він не виявляє рішення Хмельницького щодо помилування, а наголошує сумніви, які огортають Хмельницького, сумніви пов'язані з "пробклятимми" угодами, які доводять до стількох втрат, а "роки ідуть, свобода ледве дише".<sup>44</sup> Костенко зображує Хмельницького як серйозного державномислячого провідника і показує в наказі помилування, прочитаним перед народом у п'ятому розділі, як він, неначе Соломон, справедливо і розсудливо розбирає суворий закон:

В тяжкі часи кривавої сваволі  
смертей і кари маємо доволі.  
І так чигає смерть вже звідусіль,  
і так погрібів більше, ніж весіль.  
То чи ж воно нам буде до пуття —  
*пустити прахом, ще одне життя?*

Чурай Маруся винна ув одному:  
вчинила злочин в *розпачі* страшному.  
Вчинивши зло, вона не є злочинна,  
бо тільки *зрада* є тому причина.

Не вільно теж, караючи, при цім не  
ураховати також і чеснот.  
Її *пісні* — як перло многоцінне,  
як дивен скарб серед земних марнот.<sup>45</sup>

Що був злочин — це так, але Маруся не злочинець. Ще одна зайва смерть нічого не додасть, тим паче, що вина не зовсім встановлена. Помилували Марусю тому, що вона діяла в розпачі, що її пісні мають велику силу, і, зрештою, тому, що злочином була зрада.

Не дивно, що Костенко переставила час прощі з перед до після суду, після, так би мовити, "воскресіння" Марусі. Щоб підвищити емоційну напругу шостого розділу, Маруся мусіла пройти апотеоз. Її мандрівка по Україні подібна до "хожденія Богородиці в пекло", згідно з поширеним і улюбленим в Україні апокрифом. Її супутник в цьому мандрівний дяк, представник тих вихованців Академій, які століттями були носіями знання і науки в Україні, і водночас предтеча Сковороди. Суть цього розділу полягає не тільки в тому, щоб розвинути велике історичне полотно і змалювати на ньому переживання і поневіряння України ("тут споконвіку скрізь лилася кров"),<sup>46</sup> але щоб підкреслити несправедливе замовчування недоли України в пам'яті людства ("Але говорять: «Як руїни Трої». / Про Київ так ніхто ще не сказав").<sup>47</sup> В безнастанних війнах нищилася пам'ять, а хроніки писалися не чорнилом, а кров'ю.<sup>48</sup> Записи про

суд над Марусею пропали, коли згоріла Полтава, а записи мандрівного дяка теж зникли, коли йому торбу вкрали ("... торбу в мене вкрали, / і всі мої папіруси тю-тю").<sup>49</sup> Якщо не війна, то крадіж. У світлі того, що діється з українською історією, ця згадка про крадіж дякових записів не є випадковою.

Поети України або лакузи ("Усе комусь щось пишуть на догоду"),<sup>50</sup> або гинуть в одвічній кровотечі, а їхні твори пропадають. За таких обставин рішення Хмельницького помилувати Марусю завсім виправдане, бо як можна дати згинуті ще одному поетові? Але головне питання — "хто напише велику книгу народу" — мандрівного дяка лишається викликом для сучасності. Підхід до історії в Костенко синхронічний: минуле і сучасне з'єднуються, минуле стає віддзеркаленням сучасного стану в Україні, зокрема стосовно до нищення духовних цінностей. У маленькому вірші, написаному приблизно в той сам час, що і роман, Костенко зауважує:

Сиві мальви при дорогах на Волині.

Ото як пройшло козацьке військо, —  
мальви шороку інші,  
а *курява* ж і досі та сама.<sup>51</sup>

"Курява" в українській історії незмінна, але світ мовчить, бо не знає про це. Це та несправедливість, проти якої виступає Костенко в романі. У словах Дзюби — це "великий трагічний мотив — несправедливість історії та історичної пам'яті людства".<sup>52</sup> Все таки роман не закінчується в мінорному тоні. Він підкреслює, що легенди не гинуть. І Маруся, знову як оповідач, закінчує роман проголошенням, що *вона ще жива*. Її пісні живуть вічно. І тим самим роман Ліни Костенко є, так би мовити, запорукою, що вся українська історія не зникне з нашої пам'яті. В 1979 році, коли появилася роман, це було своєрідним досягненням. Цей огляд мав на меті показати, як Костенко взяла добре відому легенду і як надала їй нового звучання, показавши мотив зради, мотив, домінуючий в долі Марусі й України, а при тому створила надзвичайний шедевр в українській літературі, де поєднані й історія, і поезія, і фікція.

\*

Читаючи роман *Маруся Чурай*, виринає все таки турбуюче спостереження, яке, може, не зовсім оправдане, але віддзеркалює західню перспективу щодо поняття поета як охоронця пам'яті даного народу. Незаперечним є, що культура — це єдина запорука проти тиранії. Та все таки... непокоїть стан, коли поети —

це речники, совість, пророки й історики народу — поняття, які сягають в добу романтизму часів Шевченка. Хочеться вірити, що ця велика відповідальність, яку наголошує Костенко, яка тяжить над українськими поетами віками, не є притаманною цією українськими поетів, а радше вимогою, тимчасово зумовленою політичними обставинами. Може колись і українські поети зможуть дозволити собі бути прямо творцями особистих візій без будь-яких "естафетів".

Д. Гусар-Струк

---

1. Микола Бажан, "Поема про кохання і безсмертя", *Літературна Україна*, ч. 19, 4 березня 1980, стор. 2.

2. Іван Дзюба, "Неопалима книга", *Україна*, ч. 7, 1987, стор. 14-15.

3. Ліна Костенко, *Маруся Чурай* (Київ: "Радянський письменник", 1979), стор. 93-94.

4. Там же, стор. 120.

5. Там же, стор. 59.

6. Там же, стор. 141-142.

7. Там же, стор. 97.

8. Там же, стор. 67.

9. Там же, стор. 77.

10. Там же, стор. 24.

11. Наприклад, у 1979 р. появились тільки три книжки, в яких не обговорювалося ролі партії: *Історія Української РСР* у 8-ми т., 10 кн., т. 2, *Визвольна війна і возз'єднання України з Росією. Початок розкладу феодалізму та зародження капіталістичних відносин (Друга половина XVII-XVIII ст.)* (Київ: "Наукова думка", 1979), 615 стор.

Ф. П. Шевченко, *Возз'єднання України з Росією і увічнення його в пам'ятках історії та культури* (Київ, 1979).

М. Ф. Котляр, *Данило Галицький* (Київ: "Наукова думка", 1979), 186 стор.

Всі інші публікації, оголошені в *Українському історичному журналі*, присвячені історії та ролі партії, Ленінові та іншим революційним рухам.

12. Мілан Кундера, "Післяслово — розмова з автором" в *The book of Laughter and Forgetting* (Penguin, 1981), стор. 235.

13. Ліна Костенко, *Поезії* (Балтимор: в-во "Смолооскип", 1969), стор. 161.

14. Ліна Костенко, "Циганська муза", *Неповторність* (Київ: в-во "Молодь", 1980), стор. 214.

15. Ліна Костенко *Маруся Чурай*, стор. 16. Йдеться про те, що Горбань, вїйт Полтави, написав донос на Жученка гетьманові Многогрішному, який мав антиросійську орієнтацію; Жученко був проти Мазепи.

16. Що історична канва роману тягнеться аж до Київської Русі, підтверджує теж Н. Я. Забужко, подаючи для вчителів короткий конспект історії від Київської Русі до початків Козаччини як конечний фактаж для розуміння твору. Див. "Вивчення роману Ліни Костенко *Маруся Чурай*",



*Українська мова і література в школі* ч. 11, 1989, стор. 14-16.

17.

Усі віки ми чуєм брязкіт зброї,  
були боги у нас і були герої,  
який нас ворог тільки не терзав!  
Але говорять: "як руїни Трої".

Про Київ так ніхто ще не сказав.  
Колись у давність недозриму  
була страшна дорога з Риму.  
І звався Аппіїв той шлях.

Вже скільки тих віків минає,  
а в світі, певно, кожен знає,

коли й кого там розпинали.  
Про це написано аннали,  
про це писали так і в риму,  
зучили вздовж і вперехрест.  
Але ж ота дорога з Риму  
якихось кілька сотень верст.  
А тут до самої Волині  
лежать ці села удовині!

Хто знає, що тут відбулося?  
Хто розказав це людям до пуття?  
Неназване, туманом поїнялося  
(стор. 130-131).

18. Цікавим є те, що Забужко навіть словом не згадує другої "проклятої" угоди, хоч говорить про першу. Див. *Українська мова і література в школі*, ч. 11, 1989, стор. 22.

19.

А він, тоді ще писар військовий,  
підписував ту прокляту угоду.  
... Недогарок згасивши восковий,  
він, може, знову думав про свободу?

Що яось так складається воно,  
роки ідуть, свобода ледве дише,  
що наче ж і не писар він давно,  
а знов угоду прокляту підпише.  
(стор. 99-100).

20. Н. Забужко, ч. 11, 1989, стор. 14.

21. *Маруся Чурай*, стор. 129.

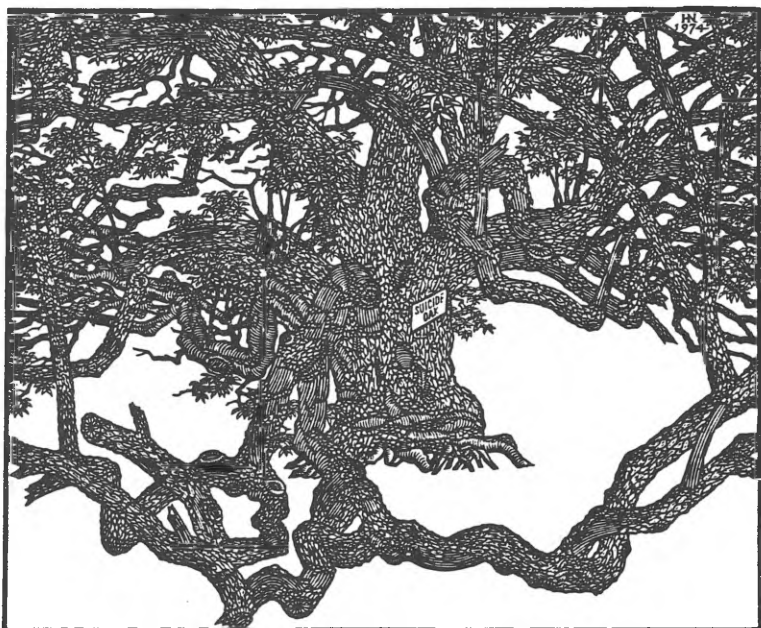
22. Там же, стор. 104.
23. "Сходить сонце, ясний обагрянок" з *Проміння землі* (1957) в: Ліна Костенко *Поезії* (Балтимор: в-во "Смолоскип", 1969), стор. 34.
24. *Маруся Чурай*, стор. 41, і *Поезії*, стор. 219.
25. Бажан, "Поема..." , стор. 2.
26. Іван Дзюба, "Неопалима книга", *Україна*, ч. 7, 1987, стор. 14.
27. 5-ий розділ починається з розповіді Марусі, але зразу після двох сторінок оповідачем стає всезнаюча третя особа.
28. Згадується посередньо "Засвіт встали козаченьки", стор. 38, 79, і 2 рядки з пісні, стор. 180.
- Два рядки з "Повій, вітре буйнесенький", стор. 63
- Алюзія до теми пісні "В кінці греблі шумлять верби", стор. 83, два рядки з пісні, стор. 180.
- Три рядки з пісні "Болить моя головонька від самого чола", стор. 87.
- Два рядки (один дещо змінений) з пісні "Котилися вози з гори", там же.
- Два рядки з "Ой не ходи, Грицю", там же.
- Вісім рядків з "Сидить голуб на березі" і згадка про тему пісні, стор. 180.
- Назва пісні "Зелений барвіночку", стор. 180.
- Назва і один рядок з "Чого ж вода каламутна", там же.
- Тема з "Ішов милий горонькою", там же.
- Тема з "Летить галка через балку", там же.
29. Володимир Смирнів, "Історична поетика Костенко", «*Journal of Ukrainian Studies*», Vol. 12, No. 2 (Winter) 1987, стор. 3-26.
30. І Смирнів і Кауфман подають назви і авторів.
31. *Маруся Чурай*, стор. 23.
32. Там же, стор. 31.
33. Стор. 45.
34. Пушкар додому відпустив / свій полк Полтавський в п'ятдесятім році. Стор. 63.
35. А нам було вже й не по двадцять літ. Стор. 66.
- 36.
- Якщо загинеш, буду я вдовою.  
    Чи й ти, не знаю, любиш так мене.  
    А я вже, Грицю, іден дух з тобою,  
    хай ми вже й тілом будемо одне.  
    Стор. 67.
37. А він прийшов тоді з-під Берестечка. Стор. 54.
38. Стор. 81.
39. Але я з церкви йшла на Маковея, / і засміялась вслід мені. Стор. 60.
40. Стор. 88-89.
41. Стор. 90.
42. Стор. 93.
43. Стор. 24.

44. Стор. 100.  
45. Підкреслення мої. — Д. Г. С. Стор. 111.  
46. Стор. 122.  
47. Стор. 130.  
48.

Ми ж пишем кров'ю на своїй землі.  
Ми пишем плугом, шаблею, мечем,  
піснями і невільницьким плачем.  
Могилами у полі без імен...

(Стор. 131).

49. Стор. 138.  
50. Стор. 129.  
51. *Неповторність*, стор. 184.  
52. Дзюба, "Неопалима...", стор. 14.



Яків Гніздовський, *Дуб самогубців* (1974, дереворіз)

До статті Богдана Певного "Щоб вітер не завіяв слідів"

## ЩОБ ВІТЕР НЕ ЗАВІЯВ СЛІДІВ

*Богдан Певний*

Старовинні індієці вірили, що людина жива, доки вітер не завіє її слідів.

Сліди Якова Гніздовського, мистця, який після війни чи не єдиний з українців у Північній Америці зумів здобути міжнародне признание, цупкішають із кожною черговою виставкою його творів. Протягом нецілих п'яти років після смерті Гніздовського відбулося так багато персональних виставок його творів і вони експонувалися у так численних музеях і галереях, що тут неможливо перерахувати хоч би малу їх частину.

Пишу цю статтю з нагоди найсвіжішої та найпомітнішої пересувної виставки графіки Гніздовського — першої на його Батьківщині — в Державному музеї українського образотворчого мистецтва у Києві, Львівському музеї українського мистецтва і Тернопільському краєзнавчому музеї у травні—липні цього року. На пересувній виставці експонується 50 естампів Гніздовського, в тому числі 26 дереворізів, вісім кольорових ліноритів, вісім чорно-білих ліноритів і вісім гравюр. Після виставки дружина Гніздовського Стефанія подарує всі експонати трьом згаданим музеям по рівній частині, щоб ще сильніше закріпити сліди мистця на Україні.

Гніздовський був одним з тих мистців, що вміли творити по обидвох боках "етнічної заслони" — серед українців діаспори і в неукраїнському світі. Одночасно з виставкою Гніздовського на Україні народжується надія, що прокладе вона шлях багатьом іншим мистцям діаспори показати свій творчий дорібок на землях, звідкіля вийшли їхні батьки.

Якось так сталося, що мені довелося раніше познайомитися з працями Гніздовського, а тільки згодом, за шість років, з самим мистцем.

Було це 1948 року. Літні місяці моїх юнацьких років, вільні від шкільного навчання, проходили у мандрівках і таборунанні на схилах Альпійських гір. Тоді ми цей час дозвілля називали пластуванням. Того незабутнього року наш табір розігнув шатра біля містечка Ваєрн у Південній Баварії поблизу гори, на полонині якої у забудуваннях німецького фільварку поселилися біженці різних національностей. Саме там, у соняшній їдальні була виставка їхньої мистецької самодіяльності. Перебуваючи на чужині, ми з болісної туги за Батьківщиною завжди і скрізь шукали за клаптиком рідного. Так і тут — серед виставленого шукали прізвищ



Яків Гніздовський, *Скупий* (1944, дереворіз)

українських авторів. Серед кількох українців, учасників виставки, були твори Гніздовського. Тоді мені запам'яталися його дереворізи, зокрема "Куш", і "Скупий". Вони були виконані бездоганно, і стилем та сюжетом нагадували кращі зразки графіки німецького Відродження. Пізніше з працями Гніздовського мені довелося зустрічатися частіше, а тепер дереворізи "Куш" і "Скупий" прикрашують стіну кімнати мого сина.

Видно, тоді дереворізи Гніздовського звернули на себе увагу не лише тому, що їх автором був українець, що було для нас основною приманою, але ще завдяки наголосові на якості — лаконічній чистоті технічного виконання, рідкісного після війни явища, коли доводилося жити і працювати у невідрадних обставинах перехідного стану, і коли боротьба за фізичне існування забирала усю силу. Але навіть і тепер праця і витривалість — прикмети, якими не може похвалитися багато мистців, а саме ці прикмети Гніздовський ставив навіть вище таланту.

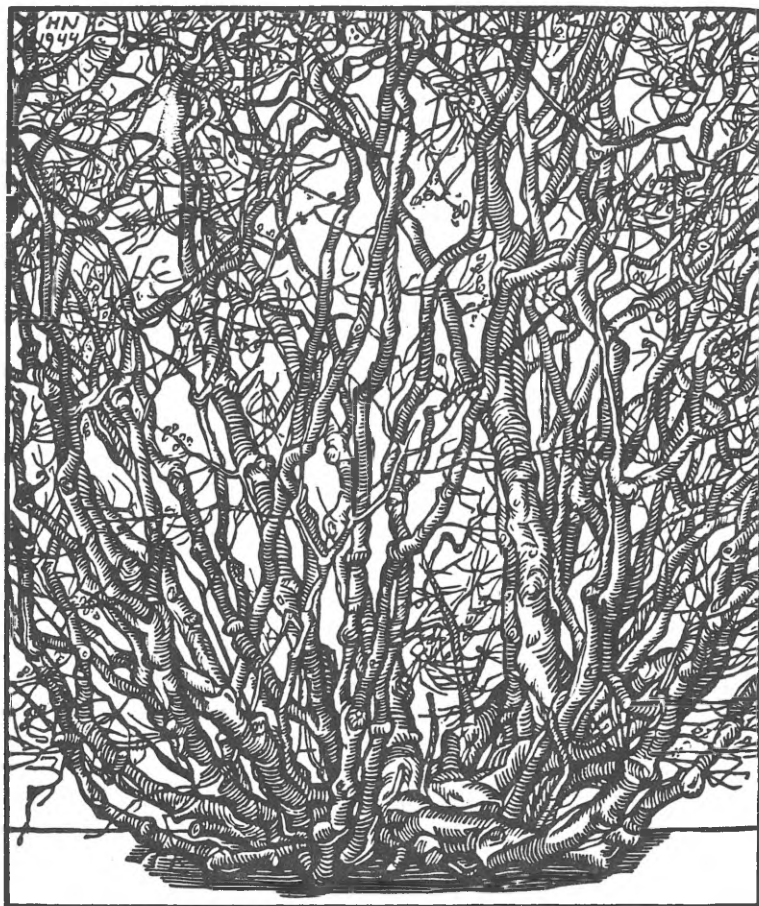
Але був ще інший, складніший аспект — неконформізм Гніздовського.

Хоч творчість Гніздовського тоді й пізніше не вирізнялася радикальністю, а навпаки, була поміркованою, продуманою, без будь-якої випадковості, можна сказати мінімалістичною, все таки коли говорю про неї, то маю на увазі дволикість її неконформізму. З однієї сторони майже підсвідомий спротив загальноприйнятій тодішнім мистецьким естаблішментом на Заході тенденційности ставити перед усім іншим безпредметність і експресіоністичну бравуру, як аксіому авангардности, а з другої сторони — спротив власному самообмеженню, у загороді якого мав би цвісти наш єдинокровний національний стиль. Правда, такий стиль, у порівнянні з іншими галузями образотворчого мистецтва, був близький до досягнення саме у графіці завдяки велетенському впливові Григорія Нарбута, не без значного вкладу Василя Кричевського та Нарбутових учнів Павла Ковжуна і Роберта Лісовського, та ближчих до нашого часу, особливо впливових у діаспорі Миколи Бутовича і Святослава Гординського.

Якраз тоді, коли я почав "розсмаковувати" Нарбутів вклад в українську графіку і розрізнати джерела, з яких Нарбут черпав її життєдайну силу, а то й був впевнений, що Нарбут вивів українську графіку з нетрів глухого провінціалізму, Гніздовський посіяв зерно сумнівів — показав, що в нашій мистецькій будові можуть бути ще інші двері.

Коли Нарбут для проєкції майбутнього вважав за потрібне розглянутися в минулому, наприклад, в оформленні книги Касіяна Саковича *Вірш на жалосний погреб гетьмана Петра Коношевича Сагайдачного, Тріодії постоїї, Євангелія учительного* і трохи пізнішої творчості великих майстрів нашого естампу Леонтія і Анатолія Тарасевичів, Івана Мігури, Григорія Левицького-Носа, Івана Ширецького та інших, то натомість Гніздовський, шукаючи за витокami граверської майстерности, звертався до клясиків німецького Відродження, переважно Альбрехта Дюрера і його вчителя Мартіна Шонгауера, сліди чого сильно помітні не тільки у його дереворізах плодового 1944 року, "Голові", "Молодості та старості", "Перед сном", "Лісі", "Богомольці", "Молячій дитині" і згадуваних "Куші" та "Скупії", але й у пізніших "Картирах" (1953). Сам Гніздовський погоджувався, що Дюрерові "Малі страсті" та "Великі страсті" він вважав тоді, як і пізніше, вершиною графічного мистецтва, до якої, можливо, лише близьке східне мистецтво. Пізніше Гніздовський мав нагоду наблизитися до традиційного китайського і новітнього японського мистецтва та навіть побувати в Японії.

Мистецтво має багато облич і те, що бачимо і переживаємо, великою мірою залежне від нас самих і від нашої готовости



Яків Гніздовський, *Куш* (1944, дереворіз)

сприймати. Тому вартість того ж самого мистецького твору різна для кожного з нас. Не можу твердити, що я вигідно почувався перед дереворізами Гніздовського з його захопленням чужими мені зразками, хоч і розумів, як мені тоді уявлялося, довершеність дереворізів "Чотирьох їздців Апокаліпси" Дюрера чи "Смерти і хлібороба" Ганса Гольбайна.

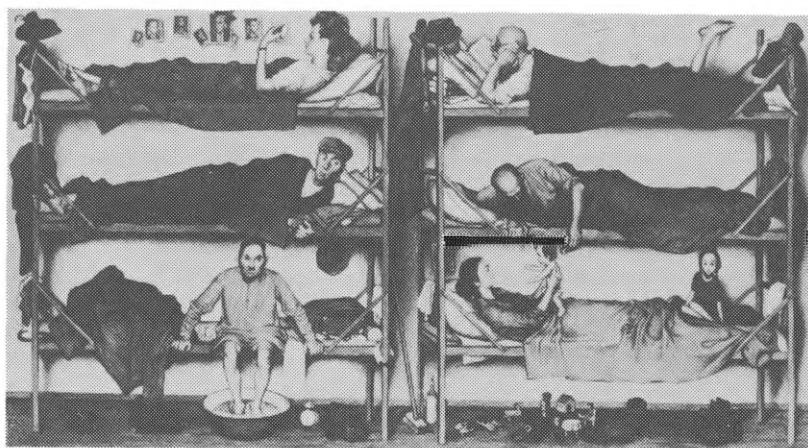
В основному Гніздовський волів спиратися на свій європейський досвід і тільки тоді, коли виникла потреба відповідної інтерпретації, звернувся до мініятур *Радзивілівського літопису*, ілюструючи дереворізами ювілейне видання *Слова о полку Ігоревім* і то

мотивуючись радше сюжетом, який задля посмаку автентичности вимагав виконання під старину. В наслідок Гніздовський здійснив цикл особливо вдалих дереворізів-мініатюр, які належать до кращих ілюстрацій цього героїчного епосу XII століття. Сьогодні *Слово о полку Ігоревім*, видане 1950 року в Філадельфії у США за редакцією Святослава Гординського і з ілюстраціями Якова Гніздовського, — це бібліографічний раритет, на жаль, мало знаний на Україні. Таке ж, як про станкову графіку того періоду творчости Гніздовського, а то ще з більшим патосом, можна сказати про оформлення ним книжок у загальному, а зокрема букви, якої він був великим майстром і ентузіастом. Якщо Нарбут створив свою прославлену азбуку, спираючись на козацький скоропис з усіма його бароковими атрибутами, то Гніздовський будував букву на чисто естетичних і каліграфічних початках. Він мав намір запроєктувати новий, сучасніший український шрифт. Часто підкреслював, що "сьогодні найважливіше: зрушити наше письмо з застою, в якому воно перебувало, і збудити його, а передовсім його форму друкарського примінення до творчого життя".

Гніздовський залюбки брав на себе мистецьке оформлення різноманітних книжок і без його творчого вкладу тяжко собі уявити книжну культуру української діаспори. Він казав, що оформив так багато книжок і зробив стільки обкладинок, що часто непевний за авторство цієї чи іншої книжки. Лише для прикладу згадаємо оформлені ним повісті Віктора Домонтовича-Петрова *Доктор Серафікус* (1947) і *Без ґрунту* (1948) та місячник літератури, мистецтва і критики *Арка*, що виходив у Мюнхені у 1946—1947 роках і якого Гніздовський був мистецьким редактором. Його дереворізами оформлені англомовні видання поем Джона Кітса (1964), Самуела Тейлора Куліджа (1967), Томаса Гарді (1979), Роберта Фроста (1981) та інших. У 1978 році вийшла ілюстрована вибраними дереворізами Гніздовського збірка поем Івана Драча в англійському перекладі за редакцією відомого американського поета Стенлі Куніца. На особливе відзначення заслуговує *Фльора екзотіка* (1972) де Вульфа з дереворізами Гніздовського та приватне видання двох поезій його приятеля поета Джеймса Вайла *Дві поезії до двох гравюр*, що появилoся вже після смерти мистця і було присвячене його пам'яті.

Мистецька творчість Гніздовського була двоякою — поряд з графікою він займався малярством, або навпаки. Його ранній живопис був суворо академічним і багато в дечому нагадував бройгелівський гротесковий реалізм. Сам Гніздовський писав: "Гротеск — це zdeформована відбитка життя в кривому дзеркалі погідної сатири, своїм погідним підходом в'яже сміх зі смутком, рух із спокоєм, добро зі злом в одну цілість. Найбільшу трагіку подає, на взір народних казок, як погідний образ.."





Яків Гніздовський, *Бездомні* (1946, олія)

З багатофігурних гротескових композицій вирізнялася "Академія" (1944-1945) і "Бездомні" (1946). Особливо картина "Бездомні", або "Скитальці", як її ще називали, отримала широкий розголос завдяки своєму історично-суспільному і документальному значенню. Був це чи не єдиний показний твір, що розказував про пройдену епопею українських біженців перед кінцем жорстокої війни і після неї. Поруч багатофігурних композицій вражала своєю драматичністю картина Гніздовського "Смерть" (1944) із співзвучними сюжетними елементами картини "За завісою життя" відомого київського символіста 1920-их років Юхима Михайліва.

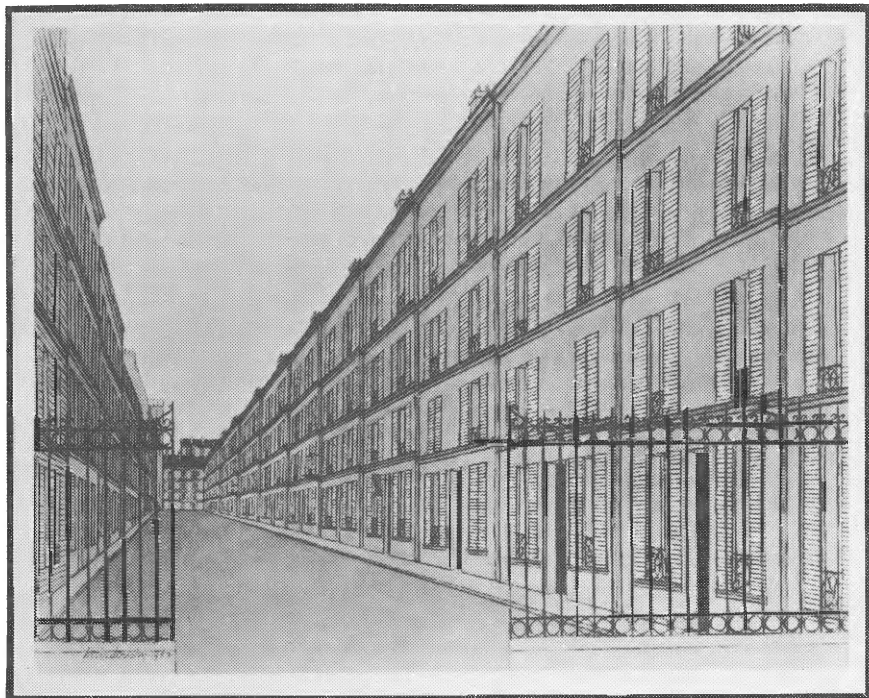
В журналі *Арка* Гніздовський показав літературну і публіцистичну сторону свого таланту — він опублікував ряд есеїв на мистецькі теми: "Загадка мистця-предтечі" про Ель Греко, "Гуляння на Олімпії" про свого улюбленого маляра Пітера Бройгеля-старшого, "Український гротеск" з дійовими персонажами Доном Санчою Пансою і його паном лицарем з Манчі. 1967 року його публіцистичний дорібок був включений у невелику книжечку *Гніздовський: малюнки, графіка, кераміка, статті*. Коли у 1984 році я став мистецьким редактором журналу *Сучасність* і звернувся до Гніздовського, щоб він написав статтю про свого приятеля, естонського поета Алексіса Ранніта, він, виконавши моє прохання, висловив мені співчуття, бо, мовляв, я несвідомий того, який великий тягар беру на себе, давши згоду редагувати мистецьку частину журналу. Гніздовський був щасливий на критику — про нього писало багато авторів, своїх і чужих. Статті про нього появились навіть у китайських публікаціях. Одначе, на мою думку,

найкращий есей "Яків Гніздовський — український гравер" написав Ранніт у *Ейл юніверсіті лайбрарі газетт*, хоч йому ширістю можуть дорівняти есеї Марини Антонович-Рудницької "Сімдесятиліття Якова Гніздовського" і "Реквієм Якову Гніздовському".

З Гніздовським я особисто познайомився на його першій персональній виставці у галерії Вард Егглестон у Нью-Йорку 1954 року. Хто мав змогу знати Гніздовського, напевно погодиться зі мною щодо особливої одности прикмет Гніздовського-людини з прикметами його творчості: у жестах і сюжеті, педантичній прецизності, ляконічності, простоті, скромності, інтелектуальності та особливому, характерному тільки йому сухому гуморі. Жартуючи, його колеги казали, що він може "позувати на святого". Але зі всіх тих шляхетних прикмет особливо вирізнялися його непересічна працьовитість і невсипуше бажання досягнути мети. Ці прикмети не покидали його ціле життя і, мабуть, були основною причиною його дальшого успіху, хоч він вірив і часто любив підкреслювати, що випадки піклуються нашими справами більше від опрацьованих нами плянів. Як бачимо, випадки відіграли у його житті поважну роль.

У галерії Вард Егглестон Гніздовський експонував олійні картини, кераміку і скульптуру малих розмірів. На жаль, спроби у кераміці та скульптурі залишилися лише спробами і він їх облишив. Хоч на виставці не було станкової графіки, найпомітнішими у його працях були графічні елементи: двовимірність, виразні контури лінії, заповнені однотайними кольорами площини, відсутність малярської модуляції барв. У час, коли в Америці процвітали абстрактний експресіонізм і безпредметне малярство, очайдушні спроби Гніздовського іти у крок з оточенням нагадували скоріше протест проти дійсності, його участь у ній здавалася неприродною. У протилежність до оточуючого його світу, Гніздовський починав від притаманних його мистецтву сюжету і форми, хоч старався їх збіднити і приховати, наче соромлячись їх розповідності і предметності. Шукаючи нових, сприятливіших для тогочасного американського середовища модних шляхів самовиявлення, Гніздовський свідомо покинув стилеві здобутки свого реалістичного минулого.

З виставки у галерії Вард Егглестон запам'яталися глиняний "Баран" (1953), солом'яна "Кукурудза" і гаряче-жовті "Помаранчі" (1954). Був це для Гніздовського тяжкий, переломний час, який ласкавіші біографи називають "роками шукань", маючи на увазі 1950—1960 роки, намагання за всяку ціну перестати бути "недільним" малярем, а стати незалежним професіоналом, у дослівному розумінні цього визначення. А щоб стати професіоналом в Америці недосить закінчити інститут або бути прийнятим до Спілки — тут треба знайти дорогу до покупця. Власне оці намаган-



Яків Гніздовський, *Пасаж Денфер* (1957, олія)

ня і шукання за віднайденням самого себе виповнили усе творче життя Гніздовського, і щоб їх оцінити, треба ближче пізнати життєвий шлях мистця.

Яків Гніздовський народився 27 січня 1915 року в південно-східній частині галицького Поділля, на Борщівщині, у селі Пилипче над притокою Дністра річкою Нічлявою, в родині Якова і Марти з дому Кубей. Батько Якова, як і дід, були церковними дяками і сільськими писарями, а крім того займалися хліборобством. Старший брат Якова Дмитро господарював на своєму і провадив хор та аматорський театральний гурток при сільській читальні, а середущий Іван працював на батьківському полі. Батьки Якова були культурними і національно свідомими селянами, і хоч вдягалися в народний одяг, у селі їх вважали за "шляхту", бо мали непросте прізвище, і старші люди говорили, що вони родом не місцеві, а не так вже давно прибули з Правобережжя. Яків був найменший не лише віком, але й ростом.

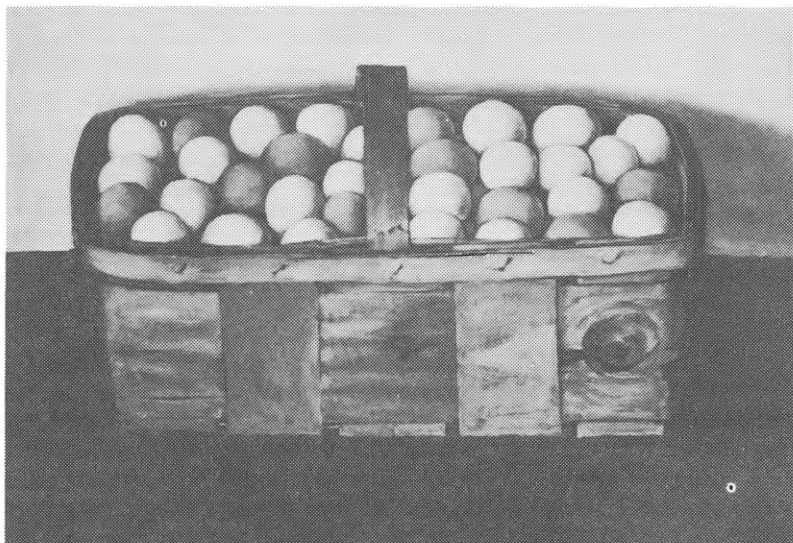
У пам'яті Гніздовського рідне Поділля залишилося як рай на землі. Описуючи свій уявний рай, Гніздовський справді розказував

про подільський краєвид. "Я хотів би, — писав він, — щоб там були прямі дороги, які губляться на обр'ях, широкі поля і нескінченна рівнина, і ще щоб обр'їв не заслоняла жадна гора".

Батько Якова завжди повторював, що на селі нема майбутнього і що шлях у світ веде через науку. Тому запобігливі батьки вирішили післати наймолодшого сина до недалекого Чорткова, де була українська приватна гімназія. У Чорткові Яків вчився до весни 1934 року і, мабуть, там би закінчив середню освіту, коли б не випадок, який докорінно змінив його життєвий шлях: його, тоді учня 7 класу, 19-літнього юнака, заарештувала польська влада за приналежність до нелегального гімназійного гуртка, пов'язаного з українським національним підпіллям. Властиво, як виявилось, вся діяльність Гніздовського в гуртку зводилася до ілюстрування карикатурами захальної учнівської газети. Однак під час обшуку, проведеного польською поліцією в гімназійній бурсі, де мешкав Яків, знайдено листівки протидержавного змісту. Цього було досить, щоб розпочати карну політичну справу проти сімох учнів і зробити з неї показовий процес.

Під час слідства Гніздовському не довели приналежності до підпілля, а наявність у нього листівок він пояснював просто: знайшов їх на вулиці і несвідомий їхнього змісту, приніс до бурси. На суді, що тривав понад тиждень, Гніздовський вів себе гідно, спокійно сидів і увесь час щось зарисовував олівцем у записнику, який подарував йому оборонець Володимир Електорович. Голова трибуналу (а його судив трибунал у складі трьох суддів) забажав подивитися на рисунки Якова. На велике своє здивування і неприховану втіху судді побачили на сторінках записника надзвичайно подібні зображення себе, прокурора, оборонців, підсудних, поліціантів-конвоїрів і загалом усіх присутніх на суді. Гніздовський пізніше, жартуючи, згадував, що це, властиво, була його перша виставка. На сугестію оборони розсудливі судді взяли до уваги мистецький талант молодого підсудного і звільнили його від кари, мовляв, цього хлопця гріх засудити — шкода таланту.

Все таки судова пригода вплинула на дальший розвиток життєвих доріг Гніздовського. Він не повернувся до гімназії у Чорткові, а продовжував навчання у львівській польській школі прикладного мистецтва. У Львові Гніздовський жив скромно, без допомоги від своєї родини. Він вже тоді виявляв не абияку здібність володіти лінією і дещо заробляв, рисуєчи до дитячих і молодечих видань *Світ дитини*, *Дзвіночок*, *Юні друзі*, *Наш приятель* та до гумористичного журналу *Комар*, редактором якого був відомий карикатурист Едвард Козак. Це Козак зацікавився талановитим юнаком, що змалечку мріяв стати мистцем, всіляко допомагав йому і заохочував до пізнання таємниць мистецького ремесла. 1936 року Гніздовський отримав невеличку стипендію



Яків Гніздовський, *Кошик яєць* (1974, олія)

від митрополита Андрея Шептицького на мистецькі студії в Німеччині. По двох роках заходів, не одержавши від польського уряду закордонного пашпорта, либонь, через незабуту судову справу, Гніздовський вступив 1938 року до Варшавської академії мистецтв. "Якби не ця стипендія, — казав він, — мабуть, не бути мені мистцем".

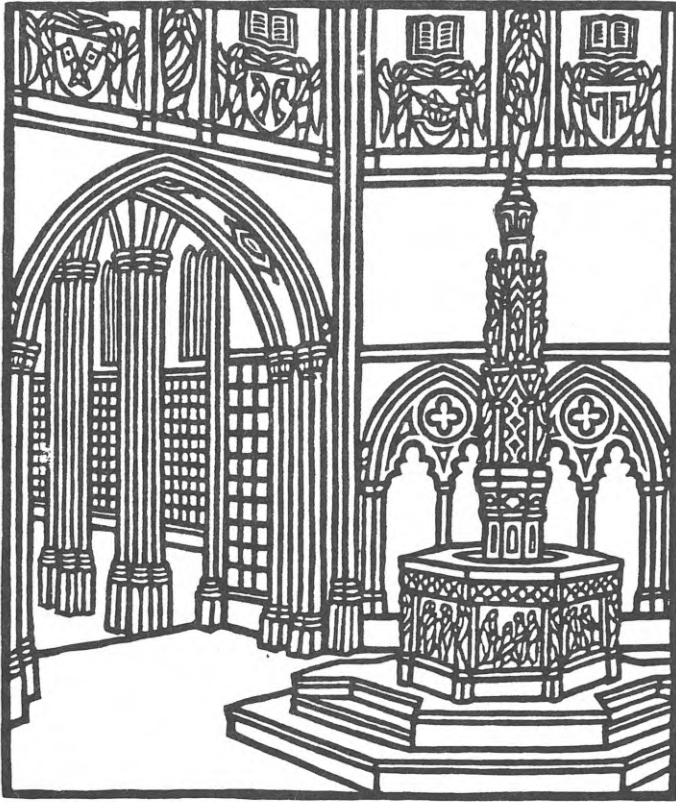
Початок війни 1939 року перебив початі студії Гніздовського. Німецькі окупанти закрили Варшавську академію мистецтв і він був змушений шукати іншого місця, щоб продовжувати навчання. Пробував влаштуватися в Бухарешті та Римі, але брак грошей не дозволяв реалізувати бажання. Після блукань Гніздовському вдалося дістатися до Академії мистецтва у столиці Хорватії Загребі, де його прийняли на третій семестр, взявши до уваги Варшавський досвід. У Загребі, після закінчення 1942 року студій малярства і графіки, Гніздовський додатково вивчав скульптуру в Івана Мештровича, відомого хорватського скульптора світової слави. Там він, між іншим, ілюстрував оповідання Марка Вовчка "Сестричка Мелася" у хорватському перекладі. Роки у Загребі Гніздовський називав найкращими у своєму житті — там йому вдалося дістати вищу мистецьку освіту і відносно спокійно пережити страхіття війни. В 1944 році він вперше побував у Парижі та вже тоді зацікавив своїми дереворізами паризьких мистецтвознавців. Пізніше йому довелося побувати в Парижі декілька разів.

Після війни Гніздовський опинився у Західній Німеччині, у Мюнхені, де зібралось досить велике скупчення українських мистців. Там була відновлена Українська спілка образотворчих мистців, заснована раніше у Львові. З Мюнхену 1949 року Гніздовський емігрував до США і почав працювати рисівником в англомовному видавництві Бровн енд Вігелов у Сент Полі, штат Міннесота. Здавалося б, що на цьому закінчиться пригодницька епопея Гніздовського і почнеться нормальне життя, потоплене у щоденних достатках. Одначе знову неочікуваний випадок змінив хід подій.

Одного дня в Сент Полі, коли Гніздовський спокійно пив каву в одній із затишних каварень міста, повз його столик проходила жінка, з торбинки якої випала карточка паперу. Чемний, як завжди, Гніздовський підняв карточку і віддав незнайомій. Виявилось, що карточка була заявою на участь у груповій виставці Міннеапольського інституту мистецтва. Незнайома, дізнавшись, що Гніздовський, як і вона, — мистець, а до того новоприбулий з Європи і неознайомлений з місцевим ладом, порадила, як влаштувати свої праці на виставку. Гніздовський з радістю використав пораду незнайомі. Незабаром, на велике своє здивування, довідався, що його дереворіз, виконаний ще 1944 року, отримав другу нагороду і що Міннеапольський інститут мистецтва бажає купити експонат до своєї постійної колекції, а головно що журі очолював куратор естампів Метрополітального музею мистецтва в Нью-Йорку. За декілька тижнів Гніздовський дістав ще одну другу нагороду, тим разом за олійну картину на виставці Міннесотського штатного ярмарку, де головою журі був відомий американський мистець японського походження Ясуо Куіноші. Підбадьорений таким несподіваним успіхом і новими зв'язками, Гніздовський кинув заробіткову працю у видавництві й переїхав у Нью-Йорк з відважним рішенням стати незалежним мистцем.

Одначе космополітичний Нью-Йорк, світова "мистецька біржа", не привітав його відкритими обіймами. Гордовиті власники галерій байдуже дивилися на вирізки прихильних до нього рецензій у провінційних Міннеапольських газетах. Збентеженому мистцеві довелося тяжко боротися з життям, але бажання стати професіоналом, віддатися повністю творчим замислам, ніколи не покидало його. 35-літній Гніздовський своє складне становище пояснював тим, що тоді він був одночасно замолодий і застарий. Замолодий тому, що як мистець ще не мав виробленої репутації, яку вже мали його ровесники, а застарий тому, що закінчив мистецькі студії в Європі і вчителі не могли підтримати свого вихованця так, як це звичайно водиться. Коротше кажучи, він був цілком зданий на себе самого і на своє мистецтво.

У Нью-Йорку, в Південному Бронксі, у неопаленій кімнаті



Яків Гніздовський, *Інтер'єр собору св. Івана Богослова*  
(1975, дереворіз)

Гніздовський жив життям ченця-аскета. Власноручно змонтував піч для випалювання кераміки, вживав мішки замість полотна під олійні картини, лінолеум замість дерев'яних дошок для естампів, дешеві матеріали для скульптури. Як заробляв тоді Гніздовський на прожиток залишається до сьогодні нерозв'язаною таємницею. Одне є певне — його бюджет був мінімальний. Але матеріальні труднощі були лише малою крихтою великої духовної кризи сумнівів, яку переживало його мистецтво. Своєю протилежністю його ранні суворо академічні картини і наче створені у середньовіччі дереворізи, суперечили з бурхливою сучасністю, яка вимагала не знання ремесла, а сенсаційного штучарства. "Гніздовський, — писав його приятель Аллексіс Реніт, — творець спокою і щастя, людина з лагідною усмішкою, що представляє великий, але забутий світ".

Усвідомивши "назадництво" своєї творчості, Гніздовський кинувся шукати виходу. Але наполегливі, очайдушні шукання штовхали його творчість у різні, часто суперечні напрями. Олійні полотна вагалися поміж широкими декоративними до скрайности спрощеними формами і фовістичним експресіонізмом, насиченим філософсько-релігійними символами. До першої, декоративної групи його олій належать "Чотири натюрморти" (1953), "Вівці відпочивають" (1954) і їм подібні картини, а до другої, символічної, — "Тайна Вечеря" і "Добрий Пастир" (1954) та "Розп'яття" і "Суддя, підсудний і поліцай" (1955) тощо. Замість ранніх, під-Дюрера, технічно складних дереворізів Гніздовський творить барвні декоративні лінорити "На човні", "Бібліотека", "Біля зеркала" (всі з 1952). Пробує допомогти собі, розв'язуючи мистецькі проблеми у скульптурі малого формату і кераміці — "Собака і її хвіст" (теракота), "Вовчиця" (бронза), "Тарілка" тощо (всі з 1953).

За чотири роки наполегливої праці в Нью-Йорку Гніздовський відважився влаштувати згадану вже першу персональну виставку у Вард Егглестон галерії. Самозрозуміло, від нью-йоркської критики, строгої і примхливої, з не завжди зрозумілими сторонніми впливами і зацікавленнями, перенасиченої надпродукцією, не можна було сподіватися чогось надзвичайного, але, що найважливіше, Гніздовський не пройшов непоміченим. На американські умови це був уже успіх.

1956 року мистець рішився на черговий крок у невідоме — поїхав шукати долі в Парижі.

Дехто запитував — чи знайшов себе в Парижі Гніздовський?

На це питання були різні відповіді. Були і такі, що дошукувалися в нього посторонніх впливів тоді дуже популярного в Парижі та поза ним молодого французького мистця Бернара Бюфе. Це саме приписували й іншому відомому мистцеві української діаспори Любославові Гуцалюкові, що, подібно до Гніздовського, їздив працювати з Нью-Йорку в Париж. Сам Гніздовський казав, що Париж підказав йому багато нових можливостей і в якійсь мірі вплинув на стабілізацію його сумнівів. Він порівнював свій переїзд з Нью-Йорку в Париж до ранішого переїзду з Європи до Америки, запевняючи, що обі події були формально наріжними каменями нових етапів у його творчості, але самі етапи починали формуватися ще перед фізичною зміною місця перебування, а не як її наслідок. Яюсь він, жартуючи, зауважив: "Морська хвороба, яку я перейшов, переїжджаючи поміж двома протилежними континентами, підсилила мої сумніви, що з часом набрали розмірів кризи. Але моя криза не була американським продуктом". Подібне Гніздовський говорив і про Париж, що, покидаючи його, він відчув бажання повернутися у своїй творчості до людини, до її індивідуальних виявів, до психології, але це було після, або навіть під час періоду



обезлюднених пейзажів, який становить велику частину паризької його творчості. Паризькі урбаністичні краєвиди Гніздовського вирізнялися зумисною, сильно загостреною перспективою вулиць, вирівняними рядами однакових будинків і під лінійку стриженими деревами. Вони виявляли радше графічні, ніж малярські тенденції, — хоч, як і раніше, обведені чорними лініями площини, колись виповнені яскравими кольорами, тепер були заповнені скупкою сіризни. Такими запам'яталися картини "Міст Олександра Третього", "Авеню Віктора Гого", "Пасаж Денфер", "Авеню де Бретей" (усі з 1957). В Парижі Гніздовський затримався нецілих два роки.

Крім урбаністичних пейзажів були у мистця композиції, присвячені життю паризьких підземних залізниць, а після повернення до США — нью-йоркських. Власне, тут знову поступово починає з'являтися образ людини. Коли "Зупинка метро Монпарнас" була ще безлюдною, то картини "Метро — автоматична брама" і "Метро — замкнена брама" виповнені юрбами людей, але людей безликих, самотніх, позбавлених індивідуальностей. Дехто радив Гніздовському в такий спосіб проілюструвати твори Франца Кафки. У них критика добачала віддзеркалення нашої доби автоматизму, де людина втратила свою індивідуальність; пояснювала, що повторені однакові постаті — це складові частини людського мотлоху, які є невірниками технології і вже неспроможні на емоційність; відчувала гумор, хоч такий, що не розважає, а примушує замислитися над своїм життям, пізнати своє зображення серед заморожених і байдужих облич з духовною порожнечою. До цього "стилізованого реалізму" людської самотності і насильства технології над природою можна додати багато дечого, створеного вже пізніше на американському ґрунті, хоч, порівнюючи до праць з Парижу, нью-йоркські вирізняються більшою барвистістю і життєрадісністю. Це "Церква св. Трійці у Нью-Йорку" (1958), "Сабвей" і "Де я живу" (1958), "Пшеничний лан" і "Нові житлові будинки" (1960), "З мого вікна" (1964) тощо.

В Парижі у 1957 році Гніздовський мав дві персональні виставки у галеріях Фор Волмар і Крузе. Вони викликали широке зацікавлення своєї і чужої публіки. Повернувшись у Нью-Йорк, він показав свій паризький дорібок на окремій, другій з черги, виставці у галерії Вард Егглестон і згодом у галерії Гаррі Салпетера. Тут глядач уперше натрапив на нове ім'я Гніздовського "Жак". Справа в тому, що в Парижі Гніздовський одружився з Стефанією Кузан, народженою у Франції українкою, дочкою емігрантів з Галичини. Стефанія Гніздовська інтимно найменувала Якова з французького Жаком, що йому дуже припало до вподоби. З таких особистих і сантиментальних міркувань він почав вживати

ім'я Жак, хоч більшість своїх праць підписував тільки прізвищем. 1958 року в Гніздовських народилася дочка Марія-Мотря.

Хоч якою успішною з різних аспектів була поїздка Гніздовського до Парижу, все таки він надалі лишився у гроні тих мистців, які побивалися за напрямними своєї творчості, шукали самих себе у безупинних намаганнях знайти нові форми мистецького вияву і власного оригінального стилю. 1958 рік приніс несподіваний перелом, що своїми наслідками змінив дальший хід подій — Гніздовський повернувся до дереворізу, який був таким обіцяючим ще у початкові його творчі роки. Він пояснював цей феномен, жартуючи: "Нове стає старим, а старе новим". Так як до всього іншого, він взявся до свого нового відкриття з подиву гідною працьовитістю, послідовністю і настирливістю. Вивчав задуманий сюжет, виконуючи десятки, а то й сотні ескізів, постійно міняючи розташування об'єкту. Рисував доти, доки не був цілковито задоволений образом, тільки тоді переносив його на грушкову або вишневу дошку в дзеркальному відображенні. Після цього починався довгий і мозольний процес вирізування дереворізу ручним знаряддям. Часто праця над одним і тим же дереворізом тривала декілька тижнів. Приблизно закінчений негатив Гніздовський вальцем намазував верствою чорнила і покривав його листком паперу, на якому відбивав вирізане зображення, тручи рельєфні його частини столовою ложкою. Під час виготовлення пробних відбитків він наносив на дошку додаткові зміни. Після багатьох років такого традиційного способу друкування, аж 1975 року Гніздовський придбав собі ручний друкарський прес, що дало йому можливість присвятити більше часу вирізуванню дереворізів.

Тематикою нових дереворізів мистця була переважно фльора і фавна, рідше красвиди і зовсім нечасто людина. Його зображення були дуже спрощені та умовні, зведені до геральдичности, абож з надзвичайним зосередженням на натуралістичних деталях. Вражала надзвичайна техніка, досконале виконання, повне засвоєння ремесла, а одночасно простота, що полонила, стриманість і скромність.

Працю Гніздовського над дереворізом "Два барани" (1969) показав у документальному фільмі "Вівці в дереві" (1971) кінопродюцент у США Славко Новицький. Він записав на плівку увесь технічний процес творення дереворізу і остаточний його результат у формі готового естампу. Фільм "Вівці в дереві" був нагороджений на кінофестивалі в Нью-Йорку.

Читач, мабуть, звернув увагу, що я скрізь вживаю тут термін *дереворіз*, а не, як часто прийнято, *дереворит*. Таким було бажання Гніздовського. Він називав свої естампи дереворізами, а не дереворитами, пояснюючи це тим, що його дереворізи — це відбитки позитивних, рельєфних ліній, які височать над зрізаною

ножем поверхнею дошки, тоді як у дереворитах лінії вириті рильцем у дереві, подібно як гравюра на металі. Хоч загальною в графіці найчастіше зустрічаємо суміш обох способів, Гніздовський вважав себе правовірним визнавцем дереворізу, а не деревориту.

Повний наклад, 220 відбиток, першого нового дереворізу Гніздовського "Сосни" (1958) купила галерія Асоціації американських мистців у Нью-Йорку, що започаткувало багатолітню її співпрацю з мистцем. Гніздовський дуже скоро став відомим графіком у США, авторитетом дереворізу і міжнародним його майстром. Його дереворізи широко виставлялися не тільки у США, але і в Токіо, на Близькому Сході, в Африці, Лондоні, Празі, в Західному Берліні, Москві. 1976 року у видавництві Пелікан у Гретні, штат Люїзіана, вийшла велика (219 репродукцій) монографія-каталог графічних праць під назвою *Гніздовський: дереворізи 1944-1975* із вступом Пітера Віка, куратора графічного відділу бібліотеки Гарвардського університету, та передмовою Ейб М. Тагіра, власника мистецької галерії у Нью-Орлінсі, ініціатора і редактора цієї книжки, друге, доповнене видання якої, що охоплює усю графічну творчість мистця, вийшло у 1987 р.

Крім станкової графіки Гніздовський був майстром її мініатюрного відгалуження — книжкового знаку. Він зробив 54 екслібриси і всі вони увійшли до випущеної 1986 року чепурної книжечки *Гніздовський: екслібрис*, що її Американський інститут графічного мистецтва вибрав однією з найкращих публікацій того року в США.

Як не дивно, хоч Гніздовський завдячує свій розголос здебільша таки графіці, він завжди віддавав перевагу малярству. Нарікав, що були в його житті довгі періоди, коли він з різних причин не малював, за чим дуже шкодував, бо щоб перебороти технічні труднощі та досягнути свій стиль, треба постійно працювати. Останніми роками він повернув до старого реалізму, але тим разом майже фотографічного, спрощеного і подекуди стилізованого, з нахилом до декоративності, де предметами зацікавлення були натюрморти, складені з фруктів, овочів і ярини, звичайно наскрізь по-сучасному скомпоновані. Щодо самого малюнка і свіжості зображення предметів, натюрморти Гніздовського порівнюють до їх великого майстра Жана Батісти Сімеона Шардена, французького батька реалізму XVIII століття. У цьому жанрі вирізняються полотна Гніздовського "Помідори" (1968), "Яйця в кошику" (1974), "Бруква" (1980), "Селянський хліб" (1981), "Цибуля" (1983) та інші.

Одним з великих малярських замовлень мистця було виконання ним іконостасу до церкви св. Трійці у Кергонксоні у Кетскільських горах, штат Нью-Йорк. Вже сама церква своєю архітектурою викликала особливе зацікавлення. Проєктував її український канадський архітектор і відомий новатор Родослав

Жук. Церква в Кергонксоні дерев'яна і перегукується зовнішнім настроєм, фактурою і злетом башт із закарпатськими українськими церквами, але на цьому її подібність закінчується. Вона зовсім модерна своїм задумом і розв'язкою. Іконостас Гніздовського нічим не поступається перед архітектурним задумом Жука. Гніздовський по-своєму розв'язав іконописні проблеми, затримуючи умовно їх головні композиційні основи, але також не відхилився від свого виробленого способу малярства, чим викликав контроверсійну суперечку в українській діаспорі, що не затихає і до сьогодні.

Ще 1975 року настоятель єпископального собору св. Івана Богослова в Мангаттані (Нью-Йорк) Джеймс Мортон замовив у Гніздовського дереворіз фасади собору, який згодом став його емблемою, а 1978 року Мортон влаштував при соборі виставку картин і дереворізів мистця. Запрошений на посвячення колюмбарію в соборі, Гніздовський почув, як під час врочистої відправи хор собору проспівав київським наспівом перекладені на англійську мову уривки тексту східноцерковної Панахиди. Після відправи зворушений Гніздовський сказав Мортону: "Коли я помру, я бажав би, щоб мій прах зберігався у цьому колюмбарії і щоб перед покладенням урни в нішу над нею проспівали оцю «київську Панахиду»".

Останніми роками Гніздовський хворів на очі і тому почувався погано. Помер він 8-го листопада 1985 року в одному з нью-йоркських шпиталів після короткої недуги і його попіл був похований, як бажав мистець, у колюмбарії собору св. Івана Богослова.

## ЛЬВІВСЬКИЙ МУЗЕЙ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

*Олег Сидор*

"Багатство збірок Національного Музею дає можливість рахувати, що власне тут є ті двері, в котрі належить стука-ти — і мистцю, і вченому, і звичайному смертному, що шукають правди про збірну псіхе українців". Ці слова належать видатному українському художникові Петрові Холодному (старшому)<sup>1</sup> і стосуються вони Українського національного музею у Львові (тепер Львівський музей українського мистецтва — ЛМУМ), членом кураторії якого був тоді П. Холодний. Може видатися, що слова ці викликані всього лише емоційним ставленням захопленого давньою українською іко-



Львівський музей  
українського мистецтва

ною мистця до музею, де такі ікони зберігаються. Але не забуваймо, що П. Холодний був також вченим, дослідником з аналітичним складом мислення, отже його судження про Національний музей у Львові не є лише миттєвим спалахом почуття. Зрештою, можна навести немало прикладів, коли подібні думки висловлювало багато людей, серед яких і такі, що аж ніяк не були прихильні до українства. Вже навіть це дещо говорить про вагомність музею, увага до якого серед численних відвідувачів у наш час постійно зростає, а тим самим пробуджується зрозуміле зацікавлення і до його чималої вже історії.

Навряд чи хтось може нині назвати точну кількість музеїв у різних місцях планети. У країнах світу їхня мережа невпинно розширюється, і кожен із них чимось неповторний, незамінний. Але серед цієї безлічі найрізноманітніших музейних закладів є окремі, що мають для того чи іншого народу загальнонаціональне значення. Для українського народу — і це підмітив ще П. Холодний у наведених словах — одним із таких осередків є нинішній ЛМУМ. Одним із кількох, але серед цих кількох може й чільним. І річ не лише у тім, що в гроні мистецьких музеїв України він належить до найвидатніших або що його колекції нараховують біля ста тисяч

одиниць збереження. Суть у винятковій історико-естетичній вартості зібраних тут колекцій, без яких було б неможливо належним чином відтворити історію української культури впродовж багатьох століть, без яких була б збідненою історія світової культури. Якраз у цьому — пояснення вислову Петра Холодного.

1990 рік — ювілейний для музею, а це навіть мимоволі звертає думки до його історії, до осмислення різних її фактів, подій, їх причин і наслідків. Ґрунтовна, всестороння праця про шлях розвитку музею — усе ще є справою майбутнього; сьогодні ж хоча звернутися до окремих його епізодів, можливо, не завжди найважливіших, але таких, що першими прийшли на думку.

Отож, в лютому 1905 року у львівських газетах промайнула інформація про те, що Галицький митрополит Андрей Шептицький заснував при митрополічій консисторії Церковний музей. Не знаю, чи звістка ця засіла у пам'яті львів'ян, бо й справді: у багатьох епархіях здавна існували збірки, що називалися музеями, хоча музеями у властивому розумінні слова вони не були, а тому й ініціатива А. Шептицького могла сприйнятися як бажання бути "не гіршим за інших". Але митрополит Андрей не належав до тих "інших". І його задум організації Церковного музею не був усього лиш даниною моді, а впливав із розуміння того, що "в іконах є багато цінного матеріялу — історичного і етнографічного, та що наше старе мистецтво далеко ще не є так цінене і досліджене, як воно на те заслуговує".<sup>2</sup> Крім того, роля Андрея Шептицького в українському культурному житті початку ХХ ст. взагалі виняткова. Його моральна й матеріальна підтримка багатьох мистців, його численні починання у цій сфері — лише поодинокі штрихи цілеспрямованої меценатської діяльності, увінчаної встановленням пам'ятника йому перед купленою за його гроші будівлею заснованого ним же Українського національного музею.<sup>3</sup>

Щодо заснування Церковного музею, то цей факт не можна розглядати й поза зростанням національної самосвідомості на зламі століть, поза активізацією суспільно-культурного руху на Україні в цілому й зокрема — в Галичині. Широка діяльність Наукового товариства ім. Т. Шевченка, "Просвіти", різних громадських спілок та організацій, інтенсивна видавнича робота (література розмаїтих профілів, брошури, календарі, газети, журнали, альманахи), поява цілої плеяди малярів, скульпторів, графіків, діячів театру й музики — усе це явища взаємозв'язані. Цікаво, зокрема, що крім заснування Церковного музею тим же 1905 роком позначені ще дві важливі загальнонаціонального значення події в культурно-мистецькому житті Львова: проведення першої всеукраїнської художньої виставки<sup>4</sup> та поява першого україномовного мистецького журналу *Артистичний вістник*.<sup>5</sup> Звісно, серед галицького громадянства уже витала ідея утворення

більшого музею, за аналогією до подібних закладів, що в кінці XIX — на початку XX ст. виникають у країнах Європи, ілюструючи поглиблення інтересу до вивчення минулого і прагнення зберегти його скарби для прийдешнього. Приклади цього давали й українські землі у складі тодішньої Російської імперії, де засновано тоді ряд музеїв, серед них і художніх. Так, від 1899 року існував у Києві Міський музей старожитностей і мистецтва (тепер у його будинку — Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР).

Не була осторонь і Галичина. Товариство "Просвіта" у Львові, наприклад, ще з кінця 1860-их років принагідно збирало різноманітні предмети давнини, насамперед — археологічні, щоправда, науково не опрацьовуючи їх. Вартісну збірку нагромаджував з 1870-их років у Народному Домі відомий український історик канонік Антін Петрушевич. Сюди входили й археологічні матеріали, і деякі мистецькі пам'ятки, зокрема, історичні портрети та предмети церковного мистецтва, рукописи та стародруки. Значення збірки та широкий інтерес до неї призвели до того, що від 1901 року вона стала загальнодоступною. Характеру справжніх музеїв набули збірки Наукового товариства ім. Т. Шевченка (НТШ) і Ставропігії. Основою для Музею Ставропігії стала монументальна виставка на відзначення 300-ліття Ставропігійського братства при Успенській церкві у Львові. Виставка, одним з організаторів якої (як і музею) був Ісидор Шараневич, експонувалася від 28 вересня (10 жовтня) 1888 до 16 (28) лютого 1889 р., і в її складі були унікальні предмети з ризниці Успенської церкви та ряду інших галицьких монастирів і храмів. Найбільшими у новому музеї були відділи археології, рукописів, а також стародруків — цього надзвичайно цінного (за кількістю й художнім рівнем гравюру) внеску нашого народу у скарбницю світового мистецтва. Заснований 1893 року Музей НТШ, як інституції наукової, формувався насамперед у двох напрямках — археологічному й етнографічному. Експонати для Музею збиралися по цій Україні багатьма людьми, серед яких були, приміром, І. Франко та В. Гнатюк, Ф. Вовк та І. Труш, В. Кричевський та Ф. Красицький... Музей НТШ в скорому часі став таким вагомим відділенням НТШ, що з його існуванням не могла не числитися й держава: музеєві була надана фінансова допомога, щоправда, незначна, але й це був безпрецедентний випадок в українському музейництві Галичини.

Не применшуючи значення згаданих українських музеїв у Галичині, треба пам'ятати, що вони були усе ж таки окремою, причому не головною, ланкою в структурі своїх організацій. Повновартісним музеєм могла стати лише самостійна інституція, і це розуміли у Львові; таку мету бачив перед собою і митрополит Галицький Андрей Шептицький, у чому його однодумцями були

люди такого масштабу як Іван Труш. Не випадково у шостому числі *Артистичного вістника* саме він виступив зі статтею "Потреба українського музею".<sup>6</sup> У тодішніх важких умовах національного поневолення Греко-Католицька Церква, — як і впродовж трьох попередніх століть, — була чи не єдиною впливовою суспільною силою, що своїм авторитетом могла гарантувати більш-менш прийнятне існування новоутвореного музейного осередку. Основою для його колекції стали зібрані митрополитом стародавні рукописні книги і стародруки, ікони й вироби декоративного мистецтва, а для упорядкування було запрошено молодого філолога доктора Іларіона Свенціцького (1876-1956), саме тоді звільненого з праці в бібліотеці Народного Дому. Він і очолив Церковний музей, пробувши на посту його директора аж до 1952 року. Знаючи нині подальшу життєву дорогу І. Свенціцького, можна беззастережно твердити, що цей вибір митрополита Андрея був надзвичайно вдалим: музей набув своєї ваги для української культури передусім завдяки невтомній праці директора та постійній фінансовій підтримці А. Шептицького.

Вже у березні 1905 року І. Свенціцький виїхав на Україну, в Росію і Білорусію для придбання книг, ознайомлення з антикварним ринком і вивчення архівів. Побувавши у Почасві, Бердичеві, Житомирі, Києві, Чернігові, Москві, Петербурзі, Вітебську, Смоленську, Мінську, Вільні, нав'язав чи відновив контакти з бібліотеками, музеями, архівами, науковими установами й товариствами. Всюди охоче розпочали співпрацю з новоутвореним музеєм, передали для нього ряд видань, намітили подальший взаємобмін. Та вже у цій поїздки І. Свенціцький обдумував плян поїздок по Галичині й, дочекавшись літа, розпочав їх обстеженням найвіддаленіших закутин краю, гірських церковок Бойківщини, Лемківщини, щоб "підійти до здійснення заповітної думки Основника Музею — зібрати і зберегти скарби українського культурно-національного добра для грядучих поколінь".<sup>7</sup> Зрештою, це відповідало й характерові Музею, що за початковим задумом мислився як місце зберігання мистецьких та історичних пам'яток, що перетривали через століття у храмах, адже, — за влучним висловом Іларіона Свенціцького, — "в Галичині було стільки музеїв, скільки старинних монастирів і церковок".<sup>8</sup> Наочною ілюстрацією цих слів стала зібрана зусиллями А. Шептицького, І. Свенціцького та працівників музею унікальна, єдина на Україні й у світі така грандіозна колекція давнього українського мистецтва.

Але Іларіон Свенціцький мислив надто масштабно, щоб незмінно утримувати Церковний музей в ранзі рядової єпархіяльної збірки, і тут він мав цілковиту підтримку засновника — митрополита Андрея. Директор прагнув перетворити музей у значний осередок дійсно наукового вивчення не просто середньовічного мистецтва, а



взагалі — історії культури українського народу, причому, в співставленні з історією інших народів, у першу чергу — слов'янських. Тому то музей поповнювався також матеріалами археології, етнографії, нумізматикою, рукописними фондами, кращими зразками тогочасного мистецтва, прекрасними експонатами, що відображали усе багатство народного генія.

І дуже скоро музеєві стало настільки тісно у виділених для нього п'яти кімнатах у Святоюрському архітектурному ансамблі, що постало питання про набуття окремого більшого будинку для розміщення зібраних скарбів. Крім того, розлогі горизонти наміченої і частково вже розпочатої І. Свенціцьким збиральницької, наукової, видавничої і виставково-популяризаторської роботи настільки розширили первісні рамки завдань Церковного музею, що ця назва також була вже затісною для його реальної діяльності і не відповідала їй. Тому то 1908 року обґрунтовується думка про надання йому імені "Національний музей", під яким він і стає відомим від 1909 року. Поряд з дійсно всенародним значенням, якого нова збірка набула для західньоукраїнських земель завдяки всеохоплюючому характерові збирацької практики й продуманонауковому осмисленню зібраного матеріялу, новою назвою підкреслювалося усвідомлення галичанами своєї приналежності до єдиного українського народу, розуміння ними ролі музею у зміцненні національної самосвідомості в умовах спочатку габсбурзької монархії, а потім — Польщі.

У липні 1911 року на кошти, надані Андреем Шептицьким, був придбаний (за 34, 080 дол.) репрезентативний, романтичного вигляду палац при вул. Мохнацького (тепер — Драгоманова, 42) для розміщення у ньому Національного музею. Тепер можна було приступити до систематизації зібраного матеріялу й готуватися до початку такої важливої ділянки щоденного побуту музейного закладу, як розкриття зібраних від часу заснування музейних колекцій перед громадськістю. Результат наполегливої восьмирічної праці мав тепер стати відомим світові, і 13 грудня 1913 року в новопридбаному будинку почала діяти доступна для відвідувачів постійна експозиція Українського національного музею у Львові.

Здавалося, що всі передумови для його всестороннього й повновартісного функціонування створені й перші кроки на цьому шляху дійсно вже були зроблені й далі робилися. Проте нормальний розвиток музею сповільнили події Першої світової війни, в ході якої, при відступі зі Львова російських військ, серед інших українських діячів, вночі 30 червня 1915 року був вивезений до Києва й Іларіон Свенціцький (раніше, 19 листопада 1914 року був заарештований і вивезений у Росію митрополит Андрей Шептицький; повернувся він до Львова у травні 1917 року). Тільки через три роки, 28 лютого 1918 року, зміг приїхати назад директор музею, щоб одразу ж

активно взятися за дальше виконання своєї роботи. І наступний період історії Національного музею, 1920—1930-ті роки, був досить важливим під різними оглядами.

Того ж таки 1918 року почався збір коштів на спорудження нового музейного будинку, оскільки й придбаний сім літ перед тим вже не міг примістити колекцій, що невпинно збільшувалися як в наслідок збиральницької роботи, так і через дари від громадян. Знову ж таки слід згадати митрополита Андрея, котрий постійно збагачував збірки музею, впродовж 25 років передавши до них 9,880 предметів і видавши на потреби музею готівкою більш як 111 тисяч дол. Серед інших вкладників музею можна назвати Антона Петрушевича (1,057 предметів), д-ра Олексу Сушка (1,588 предметів), Володимира Шухевича (2,974 предмети), товариство "Просвіта" (984 предмети) та ін. Таким чином, музей знову мусів думати про розширення експозиційних площ, що стало можливим аж на початку 1930-их років, коли на зібрані громадою гроші був збудований просторий будинок, який, до речі, також уже давно неспроможний задовольнити нинішніх потреб музею.

Тоді ж, 1918 року, будівництво музею було ще далеко попереду і його бачив в уяві хіба що лиш передбачливий і господарний Іларіон Свенціцький. Наразі ж більше уваги приділялося науковому опрацюванню збірок, читанню лекцій. Тоді ж, беручи участь у міжнародних конгресах етнографів та бібліографів, істориків і візантиністів, що проходили у Варшаві, Відні, Празі, Софії, Римі, Стокгольмі, Іларіон Свенціцький чи не вперше зорієнтував європейський світ щодо багатьох актуальних проблем української історії й культури. Продовженням цього важливого аспекту діяльності музею можна вважати й популяризаторські статті у періодиці, а також багаточисленні виставки, тематика яких охоплювала різні види мистецтва, а хронологічні межі сягали від середньовіччя до часу організації цих експозицій. Зрозуміло, що вони мали не лише теоретичне, історико-пізнавальне значення, що вони дарували львів'янам не тільки естетичні враження, але й активно впливали на хід мистецького процесу Львова тих літ, на формування творчого обличчя українських художників у Галичині.

Фактично, кожна з проведених у 1920—1930-ті роки виставок підносила якусь (або й кілька) проблему, пов'язану чи то з необхідністю збереження дерев'яного церковного будівництва (1915 — виставка рисунків О. Лушпинського із церков XVI-XVIII ст.), чи з першим переглядом історичного шляху малярства Галичини за XIX — поч. XX ст. (1919 — "Виставка сучасного малярства Галицької України"), чи з особою і духовною спадщиною Тараса Шевченка (1920 — "Шевченківська виставка") або багатющими джерелами народного мистецтва (1921 — виставка гуцульського побуту в творах мистецтва; 1926 — виставка вишивок і народної ноші зі

збірки О. й І. Бачинських зі Стрия; 1928 — виставка давніх килимів Галичини і мистецьких килимів Олени й Ольги Кульчицьких).

Маючи перед собою образ Свенціцького як філолога, дослідника давньої української літератури, мови й мистецтва, може скластися про нього думка як про людину, дещо відсторонену від бурхливої еволюції культури ХХ ст. Така думка буде глибоко помилковою, як про це свідчить, зрештою, сукупність його праці в Національному музеї. Іларіон Свенціцький, як мало хто інший, розумів історичну безперервність мистецького процесу, і розуміючи значення спадщини минулого, постійно тримав у полі зору події сучасного йому мистецького життя. Адже якраз у Національному музеї відбувалися виставки творів Модеста Сосенка і Петра Холодного, Василя Крижанівського і Василя Перебийноса, чи великі збірні виставки — Гуртка діячів українського мистецтва, а пізніше — Асоціації незалежних українських митців. Особливий резонанс мали виставки 1931 і 1933 років, коли поряд з провідними тодішніми українськими (передусім Паризької групи українських митців) чи не вперше у Львові експонували свої твори відомі західноєвропейські малярі та графіки.<sup>9</sup>

Навіть польськомовна львівська преса не раз містила позитивні відгуки тверезих мистецьких критиків на виставки в Національному музеї. Ось, приміром, як писав 22 квітня 1938 р. А. Ляутербах в рецензії на виставку праць В. Перебийноса:

Єдиною у Львові публічною інституцією і мистецькою галерією, що займається систематичним збиранням праць сучасних митців, є Український Національний Музей [...]. Якщо усі інші до цього покликани інституції від кільканадцяти років демонструють цілковитий брак будь-якої ініціативи й діяльності щодо опіки над творчістю малярів, що мешкають у нас, тоді як бюджет міста, що включає у себе майже мільйонну позицію на справі культури, не виділяє навіть грошових внесків, що були би призначені на закуп творів львівських малярів для поповнення таких бідних міських збірок, Український Національний Музей працює й послідовно, малими матеріальними засобами, але великою часткою праці і розуміння збагачує свої колекції.

Неможливо в короткій статті охопити всю проблематику виставкової діяльності тодішнього Національного музею, і так само неможливо переоцінити ефект цієї роботи. Особливо якщо пам'ятати про умови, в яких ця робота проходила: шовіністичний чад затуманював голови усе більшої кількості поляків, які хотіли переконати себе в тому, що українці у Львові — всього лиш один з "kresów wschodnich" "великої Польщі", що мала б простягатися "od morza do morza". Можна б згадати і про обстріл музею польською артилерією

в 1918 році, і про вирубаня в 1919 році зі стіни таблиці з мозаїчним написом "Національний Музей" (роботи М. Бойчука), і вломи 1920 та 1921 року в музейний склад та канцелярію й викрадення каси зі старовинними монетами тощо... Вже із цих, далеко не вичерпних згадок видно, як дивилася на діяльність Національного музею польська частина населення нашого міста, а значною мірою — й польські власті, і якої громадянської мужности та зусиль вимагало непоступливе проведення цієї діяльності. Не кажучи вже про те, що не доводилося розраховувати й на якусь матеріальну вигоду. Адже музей не був установою на державному забезпеченні, й більшість його починань доходили до успішної реалізації лише завдяки ентузіазмові та самопопсвятній праці сталого директора й мінімальної кількості працівників, що через різні життєві обставини часто мінялися.

Нерідко добровільними помічниками І. Свенціцького ставали молоді слухачі його лекцій. У зв'язку з цим варто згадати ще один суспільно-значимий аспект повсякденної праці музею, пов'язаний з існуванням на початку 1920-их років таємного Українського університету. Іларіон Свенціцький провадив у ньому виклади з історії української мови, з давньоукраїнського письменства й мистецтва. А що проходили ці заняття у самому музеї, в безпосередньому спілкуванні студентів із старовинними рукописами і першодруками, з іконами, різьбами і гравюрами, то лекції професора Свенціцького були для молоді особливо наочними і запам'ятовувалися назавжди. Водночас вони виховували здатність бачити у давній іконі, книзі, вишивці, керамічному виробі і т. п. їхню невіддвітну вартість, почути їхню "розповідь" про час і місце свого створення, про темперамент майстра, з-під рук якого вони вийшли, про співвідношення у собі віковичних місцевих традицій і слідів взаємозв'язків із сусідніми країнами, про народне розуміння естетичного ідеалу і технологічні особливості виконання...

Дехто із цих слухачів Українського університету був настільки зачарований музейною давниною, що вони довгий чи короткий час співпрацювали з І. Свенціцьким у Національному музеї. І якщо навіть це було лише епізодом на їхньому життєвому шляху, — розуміння музейництва і повагу до нього вони не лише зберігали на ціле життя, але й передавали їх своєму оточенню. До речі, подібно було й пізніше, не дарма люди вважають спілкування зі Свенціцьким і працю в музеї своїм другим університетом.<sup>10</sup> А такі із тогочасних юних помічників доктора Свенціцького, як Михайло Драган та Ірина Гургула, Ярослав Пастернак і Марія Фуртак-Деркач надовго зв'язали свою долю з Національним музеєм, Музеєм НТШ чи Музеєм Богословської академії. Серед працівників Національного музею були Модест Сосенко та Вадим Щербаківський, Михайло Бойчук і Володимир Іванюх, Софія Парашук і

Ярослава Музика... Серед ширих друзів музею знаходимо акад. О. Шахматова і художника В. Васнецова з Росії, В. Перетца та М. Біляшівського з Києва. Товариські стосунки єднали І. Свенціцького з акад. І. Грабарем, з митцями І. Трушем, Ф. Красицьким, І. Северином, О. Кульчицькою, М. Федюком, Р. Турином, Є. Дзіндрою...

Пальма першости у Львові належала Національному музеєві не лише за комплектування збірки новітнього мистецтва (при чому, не тільки АНУМ-івців зі Львова чи Галичини, але й тих, що постійно мешкали поза Україною, зокрема, О. Архипенка, М. Андрієнка-Нечитайла, О. Грищенко та інших). Жоден із львівських музеїв довоєнних років не може зрівнятися з Національним музеєм щодо обсягу конкретних, матеріяльних результатів наукової та популяризаторської діяльності (у вигляді монографій, альбомів, каталогів виставок, статей у періодичних виданнях), ініціативна роль у чому належала, без сумніву, Іларіонові Свенціцькому. Він організував вихід у світ серйозних наукових досліджень, що випускалися під рубрикою "Збірки Національного Музею". Серед її позицій були такі солідні праці самого вченого, як *Галицько-руське церковне малярство XV-XVI ст.* (1914), *Прикраси рукописів Галицької України XVI в.* (1-3, 1922-1923), *Опис кириличних пергаменових рукописів Національного музею XII-XV вв.* (1923), *Початки книгопечатання на землях України* (1924), *Скит Манявський і Богородчанський іконостас* (1926), *Іконопись Галицької України XV-XVI віків* (1928), *Ікони Галицької України XV-XVI вв.* (1929). Український текст у "Збірках Національного Музею" супроводжувався іншомовними резюме, що також забезпечувало їм вихід до європейської наукової громадськості.

Кожна з цих праць варта окремої довшої розмови, бо за широтою охоплення матеріялу, діапазоном поставлених проблем і ґрунтовністю висновків І. Свенціцький в українському мистецтвознавстві був піонером при вивченні мистецького оздоблення рукописної книги, граверства, давнього малярства. Те ж саме можна сказати і про фундаментальні дослідження Михайла Драгана *Українські дерев'яні церкви* (1937) та *Українська декоративна різьба XVI-XVIII ст.* (побачила світ вже по смерті автора, в 1970 році), що були підготовані передусім на матеріялах Національного музею, як також і про двотомничок В. Свенціцької *Різьблені ручні хрести* (1939).

Національний музей у Львові був каталізатором українського музейництва в Галичині. Безперечно, що його мали за орієнтир новоутворені у довоєнний час, в умовах польського поневолення (і ліквідовані у повоєнний час) Музей гуцульського мистецтва в Коломиї, музеї "Бойківщина" в Самборі та "Стривігор" у Перемишлі, невеликі, але цікаві колекції в Сокалі, Яворові, Тернополі...

Свенціцький виступив і з ідеєю утворення музею народної архітектури (скансена) у Львові, першим кроком до здійснення якої було перенесення до міста відомої Кривчицької церкви, що нині є однією з найбільших коштовностей Львівського музею народної архітектури та побуту.<sup>11</sup>

Активна різнопланова діяльність керованого І. Свенціцьким Національного музею надавала йому великого авторитету, і не лише на Україні, свідченням чого може бути хоч би неодноразова участь І. Свенціцького у міжнародних конгресах істориків мистецтва. Розуміючи це, численні представники громадянства поповнювали музей своїми дарами, які до певної міри компенсували відсутність належної матеріальної допомоги з боку польського уряду. Незважаючи на подібне ігнорування польських властей, музей розвивався, невпинно збільшуючи свої колекції. Свідомі значення Національного музею для історії культури рідного народу, сюди ще в довоєнний час передали свої архіви М. Павлик, С. Крушельницька; збагатили музей своїми збірками, серед інших, Т. Копистинський, М. Сосенко, а вже у радянський час — О. Кульчицька...

Про повоєнний період історії музею говорити нелегко, оскільки деякі її сторінки — як болючі рани, до яких не можна доторкатися. Водночас, про них мусимо постійно пам'ятати, щоб вберегти себе від чогось подібного у майбутньому. Звичайно, музей (уже як Львівський музей українського мистецтва) продовжував жити, намагаючись не лише зберегти усе зібране, а й примножувати колекції. Відповідно до нової назви, тут були сконцентровані насамперед мистецькі скарби українського народу. Давні збірки поповнились надходженням з інших львівських збірок, зокрема, Ставропігії, НТШ, Музею Богословської академії. Ця передача ще більше посилила унікальність зібрань ЛМУМ, першість серед яких справедливо належить колекції іконопису XIV-XVIII століть. Цій же меті слугували часті у 1960-ті роки збиральницькі експедиції, що врятували від забуття чимало шедеврів нашої національної культури.

Але є й невідшкодовані втрати. Маю на увазі сумнозвісну акцію 1952 року щодо вилучення у так званий "спецфонд" сотень творів провідних українських митців кінця XIX — першої половини XX ст., котрі з тих чи інших житейських причин опинилися на Заході або естетичні позиції чимось не влаштували тодішніх сталіністських функціонерів від мистецтва, зокрема, якогось Любчика. Очевидно, він та йому подібні саме із цією метою були тоді "введені" у склад працівників музею і треба визнати, що він, напевно, цілком виправдав надії своїх зверхників, укоротивши заодно віку Іларіонові Свенціцькому. Без вилучених і, судячи з усього, знищених творів О. Архипенка, М. Бойчука, Г. Нарбута, П. Ковжуна, О.

Грищенко, М. Бутовича, В. Хмельюка, І. Іванця, Е. Козака, С. Гординського і багатьох інших тепер неможливо простежити шлях розвитку українського мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. Першочергове завдання для музею (та й для Міністерства культури України, яке, якщо вірити офіційній версії, санкціонувало "спецфондівську операцію") — якимось чином відновити у своїх збірках цю втрачену ланку.

Музей (зрештою, не лише музей) має проблеми і з тісною приміщенням, і зі скромністю (щоб не сказати — убогістю) обладнання, і з постійними ремонтними роботами, що тягнуться роками, і з поліграфічно-видавничими обмеженнями, але не хочеться закінчувати на песимістичній ноті, бо віриться, що сталінсько-брежнєвські часи не повернуться. Нинішній колектив музею намагається продовжувати традиції (кращі) своїх попередників. Про це свідчать монографії, альбоми, численні статті його працівників, популяризаторська робота в музеї та філіялах, а кількість їх збільшується. До художньо-меморіальних музеїв Олени Кульчицької та Олекси Новаківського тепер приєднався відділ у місті Червонограді, художньо-меморіальні музеї Леопольда Левицького,<sup>12</sup> Івана Труша, Антона Манастирського. Останнім часом почастишали виставки, що розкривають багатства фондів колекцій музею, зокрема, давнього мистецтва, що було немислимо у Львові всього лиш кілька років тому. Так само як і проведена надалі велика виставка "Світ Богдана-Ігоря Антонича" (до 80-ліття від дня народження поета), на якій уперше за повоєнні десятиліття була розгорнута панорама мистецтва епохи Антонича, 1920—1930-их років. Уперше нові покоління львів'ян побачили творчість саме тих митців, які колись попали у "спецфондівські" списки, але окремі речі яких збереглися у львівських колекціонерів, які й допомогли організувати виставку. Ставиться питання про повернення музеєві давньої назви — "Національний музей", час, нарешті, віддати належне А. Шептицькому й І. Свенціцькому, вшанувавши їх хоча б встановленням меморіальних таблиць на будинку музею, бо ж без свого засновника та організатора не існувала б сьогодні ця неоціненна скарбниця національного духу, про що знову ж таки добре сказав Петро Холодний, зі слів якого почалася стаття. А сказав він так: "Велика ініціатива Митрополита Андрея по заснуванню Національного Музею, робота його проводу і його співробітників буде мати в майбутньому необчислимий позитивні наслідки — і не тільки для нас українців, але й для інших".

---

1. Петро Холодний, "Відповідь на запит", *Двадцятьп'ять-ліття Національного Музею у Львові*. Збірник під редакцією директора музею І. Свенціцького (Львів, 1931), стор. 4.

2. Андрей Шептицький, "Мої спомини про предмет музейних збірок", там же, стор. 3.

3. Пам'ятник роботи Сергія Литвиненка був знищений представниками радянської влади і правоохоронних органів у повоєнний час. Навряд чи можлива його реконструкція, але у фондах ЛМУМ уцілів один з варіантів проєкту пам'ятника А. Шептицькому, що його виконав Андрій Коверко для встановлення в 1933 році на території Греко-Католицької духовної академії та семінарії (проєкт вперше за повоєнний час експонувався 6 жовтня — 13 листопада 1989 на виставці "Світ Богдана-Ігоря Антонича" у залах ЛМУМ). Якщо постане питання про поновлення пам'ятника Андреєві Шептицькому перед музеєм, то цей проєкт цілком придатний для реалізації.

4. Тривала від 24 січня до 2 березня 1905 року у чотирьох залах Сальону Лятура, що містився на теперішній площі Івана Підкови у Львові.

5. Через фінансові труднощі виходив лише впродовж 1905 року. З'явилося 10 чисел у семи зошитах (числа II-III, VII-VIII і IX-X були попарно об'єднані в одному зошиті).

6. В одному з листів 1904 року до нареченої Іван Труш згадує про відвідання його робітні митрополитом. Не виключено, що у той час вони могли говорити про необхідність музею.

7. І. Свенціцький, "Завдання і потреби Національного Музею", *Нива*, ч. 1, 1922, стор. 14.

8. І. Свенціцький, *Про музеї і музейництво: Нариси і замітки* (Львів, 1920), стор. 21.

9. Святослав Гординський, "АНУМ: Спогади про Асоціацію незалежних українських мистців у Львові", *Сучасність*, ч. 4, 1985, стор. 37, 40-46.

10. Галина Єфремова, "Іляріон Свенціцький: директор Національного Музею у Львові", *Наше життя*, жовтень, 1986, стор. 12.

11. Перенесення церкви відбувалося під керівництвом Михайла Драгана.

12. Для нього покійна вже дружина митця Геня Левицька-Надлер заповіла усю творчу спадщину Леопольда Левицького та умеблювання квартири.



## СТАРЕ, АЛЕ ВІЧНО МОЛОДЕ

(До 150-ої річниці від дня народження Марка Кропивницького)

*Валеріян Ревуцький*

Марко Кропивницький написав понад 40 п'єс — оригінальних та інсценізацій. Були серед останніх патріотичні драми за поемами Тараса Шевченка ("Невольник", "Глум і помста"), були інсценізації за І. Котляревським ("Енеїда"), за М. Гоголем ("Вій", "Пропаваша грамота"), за Є. Гребінкою ("Чайківський"), за І. Грушалевичем ("Підгоряне"), за О. Стороженком ("Вуси"), за Д. Ленським ("Актор Синиця"), за комедією Мольєра "Жорж Данден" ("Хоть з мосту в воду головою"). Всі ці інсценізації Кропивницький робив свідомо — для збільшення українського репертуару. Серед його ж оригінальних творів деякі стоять окремо, наприклад, комедія "Пошились у дурні", яку він написав 1875 р.



Марко Кропивницький (1840-1910)

коли працював як гість-режисер та актор в театрі "Руська бесіда" під дирекцією Теофілії Романович.

Поза всім сумнівом, "Пошились у дурні" — одна з найсценічніших п'єс в українському репертуарі. Картаючи бідність оформлення вистав театру "Руська бесіда" та сперечаючись з Львом Натурським за мову, Кропивницький не міг не помітити надзвичайну гнучкість акторів театру "Бесіда", що одного вечора виступали з успіхом у трагедії, а наступного дня — у веселій опереті. Крім того, він, безперечно, бачив чимало вистав західноєвропейського репертуару в неукраїнських театральних трупках Австро-Угорщини, зокрема, комедії Мольєра та Гольдони.

Давши національну форму персонажам "commedia dell'arte" (батьки, дві пари закоханих тощо), Кропивницький, обернув комедію "Пошились у дурні" на барвисте етнографічне видовище з численними співами та танцями. Вистава набула романтично-побутового фону. Але введений побут позбавив характери легкості і зменшив темп дії. На початку ХХ століття, коли "Пошились у дурні" попала до широкого репертуару численних провінційних труп,

становище ще більш ускладнилося. Проте у своїй правдивості дійові особи Кропивницького нагадували образи інтермедії старого барокового українського театру, а сама форма "Пошились у дурні" є гнучкою і легко надавалася до різних вставок. Це й привернуло увагу Мистецького об'єднання "Березіль", коли гостро відчувався брак нового українського репертуару. Учень і послідовник Леся Курбаса, режисер Фавст Лопатинський поставив її 1924 року як циркову виставу, де основні дійові особи Кукса й Дранко та й інші були кльовнами, що, спритно виконуючи вправи на трапеціях, робили повітряні піруети чи сальтомортале на партері, які логічно впливали з дії та сценічних ситуацій. Писар Скакунець та Нечипір були кльовнами-помічниками. Було збережено музику Кропивницького до цієї вистави, але її пристосували до оркестри на гребенях, дудочках, дитячих калаталах. Дуети молодих виспівувалися на трапеціях. Драматург Володимир Ярошенко зробив усучаснення словесного матеріалу на тодішній радянський побут. Стиль вистави допускав широку імпровізацію.

Виконавцеві ролі Кукси в березільській виставі "Пошились у дурні" Йосип Гірняк став режисером цієї ж комедії у Відні 1945 року. Було залишено ряд мізансцен Лопатинського, але головних дійових осіб вбрали в більш усучаснені костюми, додали невеличкі словесні вставки відносно стану біженців в Австрії. Вистава була поставлена силами молодих акторів, що випадково опинилися у Відні, але недовго йшла, бо виконавцям довелося вирушати далі на Захід.

Наступна вистава "Пошились у дурні" в режисурі того ж Гірняка відбулася 1947 року в Німеччині в керованому ним та Олімпією Добровольською Театрі-Студії. Показово те, що режисер звернувся до цієї комедії після того, як поставив зі студійцями "Слугу двох панів" Гольдоні, щоб ознайомити їх зі структурою "commedia dell'arte", бо саме вона стоїть близько від цього середньовічного театру імпровізації та драм Гольдоні. Після вистав "Пошились у дурні" в побутовому пляні самого автора до наскрізь протилежної циркової буфонати в Мистецькому об'єднанні "Березіль" та й частково експериментальної вистави у Відні, Гірняк підійшов до неї з новими задумами не робити змін у тексті за винятком маленьких вставок Іляріона Алексевича на тему сучасності.

Гірняк вирішив поставити "Пошились у дурні" в стилі комедійної кльовнади, бо такий підхід дозволяв на сполуку різних стилів. Помічник режисера цієї вистави О. Добровольська згадувала, що хотіла усунути елементи оперетковості, і тому применшувала співи, дуже часто переходячи майже до розмовності.<sup>1</sup> Театр-Студія вжив також декорації (праці Мирона Чолгана) в умовному, гротесковому стилі, які за порадою режисера мали створювати ілюзію реальної дійсності. Оформлення було здійснене

окремими деталями. Хата Кукси, наприклад, мала дочеплений вітрjak та мішок збоку (мельник), а хата Дранка — форму підкови (коваль). Були ще й інші умовні деталі театралізації (колеса, куші тощо).

Гірняк не ставив у комедії "Пошились у дурні" проблему, щоб поглузувати з побутового театру. Ось що пише про це критик В. Глушко:

Режисер зайняв глибшу позицію: він лише відкидає неістотну побутову оболонку і шукає українську театральну першооснову. Ставиться складніше завдання — виявити українську ментальність, не вишивану сорочку, не справжній горщик з Полтавщини, не фолклорний обряд, не побутову дрібницю, а внутрішнє, цінніше: ігровий специфікум української театральності. [...] Й. Гірняк роздягає п'єсу Кропивницького, витягає її з побутових шат, звільняє від льокально-етнографічних нашарувань і докопується до театального кістяка, яким є стара, але вічно молода своїми ігровими можливостями історія про закохані пари та обдурених батьків. Це весела історія, що її не один раз використали блискучі представники європейської комедії. Режисура обігрує театральну серцевину сюжету, має справу з його оголеною суттю, а все регіональне, побутове, етнографічне відкинуто. Сценічним підґрунтям інтерпретації є народні фарсові елементи.<sup>2</sup>

Про виконання самим Гірняком ролі Кукси у цій виставі Г. Шевчук зазначав, що:

...є в цьому образі щось від Лиса Микити. Основний засіб гри — м'яке недовершування жесту й інтонації. Кожного разу несподіване, але плавне й спокійне якоїсь особливої лисячої граціозності зупинення самого себе на півтоні, на півжесті. Це гротеск, який саме тим гротесковий, що не допускає гротесковости. Задерикуваті-обережна хода, вкрадливо-простакуваті на півтонах витримані інтонації творять досконалий образ хитруна-куркуля, пошитого в дурні. Блискуче обіграні ракурси контрасту між високим Дранком і малим Куксою. Гірняк своєю ролею теж творить маску, але за маскою відчувається вміння творити психологічний образ, врослий в плоть і кров.<sup>3</sup>

До вистави "Пошились в дурні" Гірняк і Добровольська звернулися знову у 1950 році в Театрі-Студії в Америці. Новий текст Івана Керницького зберіг дух оригінальної п'єси Кропивницького. На цей раз дія була перенесена на український побут. Головні дійові особи Кукса і Дранко стали заможними фермерами-сусідами, а їх наймити Антін і Василь — новими прибульцями-імігрантами. Керницький вдало застосував англо-український жаргон. Друга дія зовсім не перероблялася і була залишена в оригінальному вигляді,

як аматорське "представлення", що відбувалося по стодолах. Актор, що грав писаря Скакунця, спеціально перед другим актом попереджав глядачів, що можуть бути "накладки" серед акторів. Третій акт знову переносився до сучасного американського життя. У цій виставі режисер Добровольська намагалася порушити дві проблеми: показати злободенне ревію на матеріалі побуту українських емігрантів в Америці і дати пародію на емігрантські театральні вистави. У першій — дати злободенність в характерах дійових осіб і в тексті драматурга як двох рівноправних чинників, а в другій увага акцентувалася на пародійності характерів, а словесний матеріал посідав другорядне значення — його заміняли суто театральні елементи: грим, реквізит, бутафорія, мізансцени. Окремою проблемою для драматурга й режисера було дати ґрунтовні оправдання ситуації появи образу захожого Нечипора. Коли інші дійові особи комедії "Пошились у дурні" проходили легко сценічний шлях у виставу від життя і знову з вистави до життя, то образ Нечипора з самого життя входив відразу і це потребувало додаткових вставок у мізансценах і тексті.

Вистави Мистецького об'єднання "Березіль", Театру-Студії в Німеччині та Америці показали, що "Пошились у дурні" хоч і є комедією клясициного українського побутово-етнографічного театру ХІХ століття, але вона виявилася вічно молодою. Довготривалий застій театрального життя в Радянській Україні, що майже виключав експериментальне "прочитання" режисерами української клясики під домінантою "соцреалізму" в обставинах сучасности останніх чотирьох років почав відроджуватися. І виявилася, що вічно молоде знаходиться і в інших драмах Кропивницького, крім "Пошились у дурні", якщо перед сучасним українським глядачем ставитися проблему про "згубність бездуховотворення народу і доконечність його морально-етичної регенерації".<sup>4</sup> І слідує цьому, Чернігівський музично-драматичний театр (режисер Володимир Грипич, учень М. Крушельницького) написав лібретто і поставив оперу-думу О. Злотника "Сліпий" за поемою Тараса Шевченка та драмою Кропивницького "Невольник", маючи на меті показати "боротьбу проти етнічного знівелювання, бездуховності, пасивного споживацтва".<sup>5</sup>

Привертають увагу слова "бездуховність" та "споживацтво" (останнє яскраво ілюструє крайній матеріалізм сучасної підрадянської людини). Тому цілком логічно, що й автори експрес-рецензії на виставу "Сліпий" Білоус і Мамчур назвали її "просвітницький жанр" і зазначили, що її режисер і лібретист (при співучасті композитора О. Злотника) мав на меті дати синтезу показу широкого фолклорного матеріалу з елементами сучасного естрадного мистецтва і досягнув цим (згідно з рецензентами) великого успіху у молодого глядача.

Під поняттям "просвітницький жанр" у виставі "Сліпий" рецензенти розуміли (як вони ствердили) збереження режисером монологічного характеру поеми Шевченка. Якщо це так, то вирішено у виставі показ правдивих картин української історії, що були протягом останніх десятиліть поза межами пізнання сучасного українського глядача (не тільки молодого, але й середньої генерації). В самій поемі правдиво розповідається і про руйнування Запорозької Січі 1775 року військами Катерини II, де воно грабувало золото, срібло й свічки з церкви святої Покрови, і про гуляння Катерини II з Нечосом (її фаворитом Григорієм Потьомкіним) по Києві і по Дніпрі у золотій галерії, і про те, як Катерина запалила Межигорського Спаса (до речі, він зруйнований остаточно сталіністами 1935 року) і посміхалася, бачачи його пожежу, і як вона "стеги запорозькі німоті ділила та бахурами й байстрюками люд закріпостила". І навіть згадка про народження нового коша на тихому Дунаї, куди врятувалася частина запорожців.

Рецензенти вистави "Сліпий" акцентують широке вживання композитором фолкльорного матеріалу, зокрема заспівів дум. В цьому є бажання зберегти і примножити традиції. Ще раніше Микола Лисенко на слова Шевченківського "Невольника" скомпонував "Думу про Степана", героя поеми, а Кропивницький на основі поеми Шевченка написав драму "Невольник", де ввів не тільки "Думу про Степана", але й народну пісню "Ревуть-стогнуть гори-хвилі". Ця пісня сприймалася як символ протесту проти російського царату. Пісня звучала потім 1931 року у березільській виставі "Кадри" Івана Микитенка і сприймалася як протест проти нового колонізатора. Звучала вона і в часи Другої світової війни, коли Україна була під німецьким окупантом. Безперечно, у новій виставі "Сліпий" звучить і те вічно молоде й живе, що є в драмі "Невольник" Кропивницького. Його знайшли в цій драмі творці вистави "Сліпий", як і знаходили вічно молоде режисери в комедії "Пошились у дурні".

---

1. *Театр-Студія Йосипа Гірняка — Олімпії Добровольської*, упорядник Богдан Бойчук (Нью-Йорк: УВАН, 1975), стор. 114.

2. В. Глушко (В. Гаєвський), "Цікаві шукання", *Неділя*, січень 1948.

3. Г. Шевчук (Ю. Шевельов), "«Пошились у дурні» в Студії Й. Гірняка", *Арка*, жовтень 1947, стор. 44.

4. *Культура і життя*, ч. 23, 4 червня 1989.

5. *Культура і життя*, ч. 28, 9 липня 1989.

## НАЦІОНАЛЬНІ МЕНШОСТІ СЕРЕД НАС

*Ежи Томашевський*

Національні меншості не становлять нині тієї політичної проблеми, що перед 1939 роком. Тоді одна третина мешканців Польщі говорила рідною мовою і плекала свої національні традиції. Сьогодні в нас не більше ніж 1.5 відсотка національних меншостей, передусім українців і білорусів. Вони беруть участь у загальнопольській культурі, але при тому зберігають культуру батьків і свої національні традиції. Вони спричиняються до спільних надбань і мають, отже, право на задоволення їхніх відрубних потреб. Адже вирости ми давно з того часу, коли навіть поважні політики захопилися ідеєю національного однорідного суспільства Польщі, а були й такі, що в цей клич справді повірили.

Сейм і уряд представляють нині програму демократизації політичних відносин у Польщі. Якщо оці півтора відсотка громадян ПНР мають трактувати цю програму серйозно, то треба було б вивірити чад, що залишився після цього немудрого клича й призадуматися, в якій мірі задовольняються виправдані домагання національних меншостей.

### Євреї та інші

Гляньмо спершу, що мають меншості. Діють суспільно-культурні товариства (білоруське, чехо-словацьке, литовське, українське і єврейське). Одні діють краще, інші гірше, але серед зацікавлених цією справою щораз частіше чути голоси, що діпазон їхньої діяльності слід би розширити. Виходять газети (у тому числі білоруський, український і єврейський тижневики). Є Єврейський державний театр і Єврейський історичний інститут (з власними видавництвами). В ділянці установ це, мабуть, усе, якщо не рахувати білоруського музею, який саме відроджується (у свій час його нерозважно ліквідували).

Парадоксом може здаватися той факт, що дуже малочисленна єврейська меншість має театр і науковий інститут, тоді як набагато більші українські і білоруські громади нічого подібного не мають. Появляються видання, які стосуються культури та історії євреїв

---

Стаття була надрукована у варшавському журналі «Polityka» з 16 січня 1988 р. З польської переклав *М. І.*

(польською та ідиш мовами), натомість твори українських і білоруських авторів дуже часто не можуть дочекатися видання мовою оригіналу.

Попробуємо пояснити цей парадокс. Отже, єврейські установи постали зразу після війни, коли єврейська спільнота у Польщі була не тільки набагато численніша, але й відзначалася своєю структурою. Серед уцілілих від знищення було відносно багато інтелектуалів і діячів, літераторів, творців культури. Вони відбудовували єврейське життя в Польщі і творили основи установ, яким на долю випало добро і зло, а сьогодні можуть гордитися немалими надбаннями. Не всі, зрештою, вистояли, наприклад, було ліквідовано видавництво "Ідиш бух", яке поволі втрачало читачів у Польщі.

У тому самому післявоєнному часі українська, білоруська і литовська громади не мали своїх інтелектуальних верств і складалися майже виключно з селян. Існуючі перед війною середовища творців і діячів розпорошилися. Одні поселилися в радянських республіках, інші — зокрема ті, яких називали націоналістами — емігрували, деякі загинули під час війни, а були й такі, що співпрацювали з німцями, тому стали перед судом. Ударом для українців були переселення в рамках т. зв. акції "Вісла". Помину обговорювану останнім часом справу їхньої необхідності. Незалежно від причин, переселення спричинили розпорошення українського населення, розбиття сусідських зв'язків, від'ємно позначалися на розвитку культури і освіти.

Коли у п'ятдесятих роках стали появлятися суспільно-культурні товариства, з цих селянських громад почали шойно виростати діячі, а ті, що мали творити в майбутньому інтелектуальні верстви, ще навчалися. Через це культурна діяльність зводилася до плекання народних звичаїв, пісні і танцю, вишивання і національного костюма. Далі не сягали (бо сягати не могли) запиту і можливості.

Після закінчення війни минуло понад 40 років. Діти, народжені в народній Польщі, увійшли у зрілий вік, незабаром народжуватимуться їхні внуки. Загальний культурний зріст села спричинився до того, що з українських, білоруських і литовських селянських громад виростили артисти, славні не тільки в Польщі, учені, письменники, публіцисти. Традиційні селянські форми участі у культурному житті перестали задовольняти. Виростає вже друге покоління українських, білоруських і литовських творців культури. Їхні твори отримують нагороди, вони стають відомі у світі, помножують спільні надбання народної Польщі, а водночас є складовою частиною надбань національних меншостей, що живуть у нашій країні.

Тим часом зорганізовані форми культурного життя цих меншостей не змінилися і — як кількадесят років тому — обмежуються до товариств, які мають скромні можливості. Українці і білоруси

викладають сьогодні на університетських катедрах, але й далі мусять задовольнятися тижневиками родом з видань "для простого народу" і календарями. Тільки інколи трапляється невеличкий том віршів; винятковою подією стало видання "Пана Тадеуша" у перекладі на білоруську мову (...).

З соромом треба заявити, що не помітили ми плину часу і вагомих перемін, які сталися з національними меншостями паралельно з перемінами у країні. Ми не помітили, що давно минули роки, коли можна було ставитися до них як до малоосвічених селянських громад. Запити і потреби цих відроджених національних меншостей треба задовольнити, і почати реалізувати супроти них національну політику, якої, мабуть, крім коротких епізодів — не було у післявоєнній Польщі.

### Слово без діла

Вагомість культур і традицій меншостей віддавна розуміли ліві інтелектуалісти. Досить згадати статті і полеміки у краківському журналі «Zdanie», у білостоцькому журналі «Kontrasty», в познанському — «Nurt», у вrocławському «Odra», популяризацією цієї теми журналом «Mówią wieki». Також «Polityka» при різних нагодах представляла своїм читачам деякі проблеми з сучасного і минулого українців, білорусів, євреїв та інших національних середовищ. Внесли свій вклад у ці дискусії і представники світської опозиції. Однак від полемік, відчитів, закликів і пропозицій веде далека дорога до реалій політичних буднів.

Протягом останнього десятиліття культурою та історією національних меншостей зацікавилися католицькі кола, започатковуючи різноманітні почини, які поширюють знання про ці проблеми, а також сприяють науковим дослідженням і поважним дискусіям. Деякі часописи («Więź» «Znak», «Tygodnik powszechny») публікують цінні статті. З задоволенням і признанням треба вітати таке ставлення, протилежне до ставлення — певно, більшості — польського духовенства півстоліття тому. Тоді саме польські соціалісти і ліберальні кола інтелігенції були опорою національних і релігійних меншостей, виступаючи проти польських т. зв. народовців, які були сильні націоналістичним гучним словом і охоче відкликалися на забобони, які породила релігія. Сьогодні ця сумної пам'яті течія польського католицизму не висохла, шоправда, зовсім, але, маємо надію, ніколи не стане головним руслом.

Сучасна активність лівого крила польського католицизму, яке інспіроване, безсумнівно, перемінами в усьому Костьолі, до значної міри заступила традиції світських середовищ. Може навіть здаватися, що деякі глашатаї — принаймні в теорії — інтернаціоналізму забули про свою славну традицію, а турбуватися про націо-



нальні меншості залишили католикам і світській опозиції. Є це черговий парадокс у житті національних меншостей Польщі ХХ ст.

Можливо, треба було б заснувати відповідні наукові установи і видавництва. Уявімо собі, наприклад, український інститут у Варшаві, установу, яка входила б до складу системи наукових установ Польської Академії Наук або від неї організаційно незалежну, хоч під її науковою опікою. Така установа могла б використати кадри українців з Варшавського університету, притягнути дослідників з інших центрів (якщо зупинитися на столиці, зразу приходять на думку прізвища Ришарда Тожецького і Януша Радзейовського), згуртувати талановиту українську наукову молодь (тільки у Варшаві знайдемо чимало прізвищ). Уявімо собі, наприклад, білоруське видавництво в Білостоці. Є там письменники й поети, які створили свою письменницьку організацію "Біловежа" — деякі вже широковідомі у Польщі і поза нею, як Сократ Янович, інші шойно дебютують. Є вчені, мистці. Вистачить, щоб друкувати кільканадцять книжок щороку білоруською мовою, а також переклади на польську (...). Знайшлися б покупці і читачі цих видань, і не тільки в Польщі.

А може заснувати один Інститут проблем національних меншостей? Мали ми в Польщі перед війною установу такого роду, наукові надбання якої донині зберегли вартість. Могло б існувати спільне видавництво з національними секціями.

Приклади різнорідних рішень можемо черпати від сусідів. У Чехо-Словаччині живе менше українців, ніж у Польщі, однак мають вони свої наукові і культурні журнали, видають книжки, держава помагає втримувати їхні установи. Подібну ситуацію мають лужичани у Східній Німеччині. Обом державам така політика приносить честь.

## Наш, польський інтерес

Призадуматися треба над участю представників національних меншостей у виборних органах влади. Засідають вони не в одній народній раді, але чи завжди у належному співвідношенні? Під час останніх виборів до Сейму посольський мандат отримав Шимон Шурмей, який представляє Суспільно-культурне товариство євреїв у Польщі. Було б добре, коли б у майбутньому таке представництво отримали інші товариства меншостей, так як мають вони своїх представників у Крайовій раді Патріотичного руху національного відродження. Шкода тільки, що їхні виступи на цьому форумі переважно залишаються без належного відгуку.

Якщо хтось твердить, що численність деяких меншостей формально не дає права на посольський мандат, то все таки участь цих послів у роботі парламенту, висказування щодо актуальних

справ національних меншостей можуть тільки збагатити дискусію і зміцнити практично демократичну систему в Польщі. Толерантність більшістю меншости є одним з мірил політичної зрілості кожного суспільства.

Призадуматися також треба над іншими проблемами, які набагато важче розв'язати. Стосується це насамперед перспективи освіти рідними мовами.

Проектам про заснування нових установ або видавництв можна поставити закид, що в теперішніх економічних умовах вони нереальні. Гадаю, що такий аргумент не зовсім слушний. Перш за все, зміна становища національних меншостей є одним з більш вагомих елементів формування демократичного суспільства у Польщі. А демократію не можна звести до рішень більшости. Невід'ємним її елементом є визнання прав меншости, яке, щоправда, не може вплинути на поточну політику, але також спричиняється до спільного добра. Чуємо у нас голоси, що критично оцінюють становище польських меншостей в інших країнах. Часто така оцінка виправдана, але... шкода, що критики не подивилися спершу на власне подвір'я.

Подруге, процес формування всяких установ — якщо вони мають бути тривкі — буває повільний, отже й кошти зростатимуть поволі. Треба пам'ятати, що представники національних меншостей також спричиняються до збільшування національного доходу Польщі, отже слушно належить їм виділений з нього кусень. Врешті, видавництва зароблятимуть на себе, а додатковим джерелом засобів могли б стати господарські заходи суспільно-культурних товариств. Вони повинні отримати дозвіл на таку діяльність, котра, наприклад, є підставою існування деяких католицьких об'єднань.

Тут можуть прозвучати голоси обурення, як це траплялося в минулому, що такі почини є загрозою для інтересів польської культури і польського народу. Отож, порушую цю справу тому, що, на мою думку, у справді демократичній Речі Посполитій усі національні середовища повинні знайти задоволення своїх потреб. Я глибоко переконаний і буду вперто повторювати, що розвиток польської культури залежить у великій мірі від використання досягнень інших культур, передусім тих, що нам близькі. Гляньмо хоч би на польську літературу. Творчість Міцкевича виросла на білорусько-литовському ґрунті. Важко уявити собі Івашкевича без українських джерел надхнення. Єврейські мотиви є невід'ємною частиною нашої літературної традиції. Польська культура, позбавлена усіх цих мотивів, традицій і впливів, стала б дуже вбогою. Тому в польському інтересі дбати, щоб цих неоціненних для нас зв'язків не втратити.

## НАЦІОНАЛЬНО-РОСІЙСЬКА ДВОМОВНІСТЬ — СМЕРТНИЙ ВИРОК НАРОДАМ СРСР

Василь Барладяну

У Радянському Союзі дедалі гучніше почали дискутувати про те, як зберегти мови народів СРСР, а відтак і цілісність багатонаціональної держави. Під час цих дискусій представники всіх народів, навіть росіяни, заперечують програмне партійне твердження, ніби "національне питання, яке залишилося від минулого, в Радянському Союзі успішно розв'язане". Усупереч заворушенням, що відбуваються в багатьох неросійських республіках, під час яких корінні народи вимагають дерусифікації своїх країн, партія на XIX Всесоюзній партконференції заявила, що продовжуватиме "створювати всі умови, щоб національно-російська двомовність розвивалася гармонійно і природно з урахуванням особливостей кожного регіону". Але, як сказав чуваський керівник Атнер Хузангай, "коли ми говоримо про двомовність, то це є нічим іншим, як поступовим витісненням рідної мови в родинно-побутову сферу, на периферію соціального життя" (*Литературная газета*, 29 березня 1989, стор. 3). Цьому сприяє ще й те, що російська в СРСР є не лише мовою міжреспубліканського спілкування, але й мовою міжнаціонального спілкування в неросійських республіках, тобто корінна більшість, скажімо, України, аби спілкуватися з нацменшостями, мусить знати російську, а росіяни в усіх республіках є етнічною меншістю. Інакше кажучи, росіяни в неросійських республіках, щодо мовних прав, виступають у тій же ролі, яку відіграє біла меншість у Південно-Африканській Республіці. А це вже расизм!

Аби виправдати привілейоване становище росіян на неросійських землях, мистецтвознавець Олександр Михайлов на сторінках *Литературной газеты* вимагає від неросіян згадати, що вони колись добровільно ввійшли до складу Росії і в такий спосіб були врятовані від фізичного знищення з боку інших народів (29 березня 1989, стор. 3). А художник Ілля Глазунов доводить, ніби царська Росія і СРСР — "єдина країна, що не знала колоній..." Вона начебто була і є "духовним і матеріальним донором", тобто тільки те й робить, що віддає всі свої матеріальні й духовні сили відсталим народам (*Правда*, 3 квітня 1989). І тут, хочуть того народи чи ні, аби приймати безкорисну допомогу від росіян, вони мусять вивчати російську. Росія, що сьогодні називається Радянський Союз, дійсно не подібна до колоніальних імперій, якими були Англія, Іспанія, Франція, Португалія чи, скажімо, Бельгія. Колонії цих держав не межували з метрополіями: вони

були за морями-океанами. А колонії Росії, як і колонії Давнього Риму чи Візантії, починаються одразу ж за російськими городами, тобто є територіальним продовженням однієї держави. І саме це зробило Російську імперію більш життєздатною, ніж були Британська чи Французька. Але в цьому до часу прихована велика небезпека для етнічної Росії: коли розпадатиметься імперія, етнічна Росія, як у давнину Італія, може стати об'єктом грабунків і руйнувань з боку поневолених народів, яким не треба буде перетинати моря й океани, аби сплатити росіянам усі свої образи. Цю небезпеку усвідомлюють члени ленінградського патріотичного об'єднання "Россы", тому й виступають за незалежну від усіх народів Росію, але не розуміють глазунови, михайлови разом з КПРС і намагаються історично та теоретично виправдати існування імперії, а також нав'язування російської мови "як мови міжнародного спілкування". Учасник так званого "круглого столу" в редакції газети *Правда* С. Слободянюк обґрунтував необхідність національно-російської двомовності ось у такий спосіб: "Справа не в тому, що хтось бажає нав'язати російську мову. Але уявіть собі солдата, що не знає російської і прийшов до війська. Важко служити, а йому здається, що його образили, погано ставляться до нього" (*Правда*, 3 квітня 1989, стор. 3). Але навіщо везти хлопця, скажімо, з Кавказу на Україну та ще й у російськомовну частину, коли він з успіхом служитиме на Кавказі і в частині, де всі розмовлятимуть його рідною мовою. Це вигідно державі економічно: не треба платити вчителям, аби навчили кавказця російської, а також не доведеться витратитися на перевезення дагестанського хлопця в чужі краї, а потім у Дагестан. Це добре розуміли австрійські імператори, тому й створювали військо за національним принципом, бо Австро-Угорщина була авторитарно-федеративною державою, а Росія — СРСР — авторитарно-колоніальна імперія. І саме тому має економічно не вигідне російськомовне військо. Та й будь-що намагається приховати колоніальну суть державного устрою. Росіяни, грамотні й безграмотні, кожнісіньку заяву українців про колоніальний статус України, про загарбання її Москвою, сприймають як анекдот чи некультурність. Адже в школах їм доводять, що не Москва, а Київ — "мать городов русских". І українці, — за неофіційною думкою, мовно спотворені поляками росіяни. Грамотії типу академіка Д. Лихачова заплющують очі на ті місця в східнослов'янських літописах, де написано, що давні русини — теперішні українці, що давня Русь — це народ український, що етнічні кордони України, за винятком Кубані, співпадають з державними кордонами Руської землі. А сучасні Росія і росіяни — поняття, які почали застосовуватися до Московщини й московитів після 1686 року, коли Москва купила у турецького уряду Українську Православну Церкву. З того часу

московські патріярхи, а згодом і царі стали ще й володарями "всієї Русі", тобто України. Суперечка щодо того, якому народові належить спадщина Київської Русі та чи мають щось спільного українці з росіянами, причиниться на користь України, як тільки вона повернеться в сім'ю вільних європейських народів, а Росія збіжиться до суто російських етнічних кордонів. Інакше кажучи, стане такою, якою хотять бачити її члени об'єднання "Росси". Але доки більшість росіян не перестануть дивитися на Україну як на частину своєї прабатьківщини, ми не зможемо пояснити, чому народам СРСР нав'язується національно-російська двомовність. Для того, аби довести Іллі Глазунову, що Росія — СРСР — колоніальна імперія, як бачимо, прикладів з українсько-московських відносин замало. Потрібні інші беззаперечні приклади. І Одеса для цього дуже зручне місце. З XIV століття українське поселення Коцюбієве, яке росіяни переіменували на Одесу, історично й культурно пов'язує Україну з Молдавією, що 1859 року об'єдналася з Волощиною в єдину державу — Румунію. Одеса була свідком того, як частина Молдавії — Басарабія стала колонією Росії — СРСР. Аби Ілля Глазунов та іже з ним нас зрозуміли, звернімося спочатку до "Старого завіту" марксизму-ленінізму, а саме до творів К. Маркса і Ф. Енгельса. У 37-му томі є лист Ф. Енгельса до румуна Йона Недежде: "Ви в Румунії, — пише Ф. Енгельс, — мусите знати царизм, ...завдяки двічі повторюваному загарбанню Басарабії" (*Сочинения*, т. 37, стор. 5). Якщо художник І. Глазунов не повірить Ф. Енгельсові, то хай зазирне у виданий до повалення царизму *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, де висвітлено історію загарбання Росією частини Румунії — Басарабії. І перше видання *Большой Советской Энциклопедии* називає молдаванів румунами. А в перевиданому за радянських часів *Энциклопедическом словаре Гранат* статті про так званих молдаванів немає взагалі: словник називає їх румунами і відсилає читача до відповідного тому. А коли перевидавався том зі статтю про румунів, басарабські румуни вже були в складі СРСР і росіяни вигадали їм національність — "молдавани", аби якось виправдати третє загарбання Басарабії. Отже Басарабія є речовим доказом того, що Росія — СРСР — колоніальна імперія. Якщо І. Глазунову прикладу з Басарабією замало, то хай прочитає у названих енциклопедичних виданнях про Бурятію і побачить, як частину Монголії за часів радянської влади, в 1936 році, шляхом переіменування монголів у бурятів перетворили в немонгольську землю. Та й на північ од Ленінграду, в якому живе І. Глазунов, є народ, що розмовляє фінською, а його вперто називають карелами, аби заперечити, що Карелія — не частина Фінляндії. Чи ще треба шукати доказів, що Росія — СРСР — колоніальна держава? І як така нав'язує поневоленням народам єдину мову. Нав'язує двома напрямками. У новій редакції третьої Програми

КПРС і в Резолюціях XIX Всесоюзної партконференції сказано, що російська мова "добровільно прийнята... радянськими людьми як засіб міжнаціонального спілкування". Але це твердження — звичайнісінький наклеп на "радянських людей", бо документів, котрі можуть посвідчити, ніби колись народи СРСР "добровільно" обрали російську "як засіб міжнаціонального спілкування", не існує. Інакше кажучи, вона нав'язана народам шовіністичною партійною верхівкою. Чи це не колоніальна політика, що маскується під "добровільність"? Колоніальна! І це вигадана Москвою добровільність — одна із магістральних напрямків нав'язування російської. Останнім часом у радянській пресі, центральній чи місцевій, коли йдеться про якусь республіку, то, скажімо, пишуть не народ Латвії чи України, а народи. Ідеологи від партійного шовінізму вдаються до підрахунків, аби довести, що в тій чи іншій місцевості, крім корінного населення, живуть ще й "народи". І саме тому, мовляв, у Молдавії, 73 відсотки населення якої становлять молдавани, і в Одеській області, 64 відсотки населення якої — українці, говорити про надання молдавській чи українській статусів державних — це націоналізм, бо молдавани та українці нібито хочуть нав'язати іншим "народом" свої мови. А ці "інші народи" не можуть обійтися без російської. Як переконують "проєкти законів" про державні статуси латиської та молдавської, корінні народи цих республік будуть спілкуватися з так званими "некорінними" російською як "мовою міжнаціонального спілкування", тобто мовою російської меншости в цих республіках, бо молдавани й латиші на своїх землях без російської не здатні господарювати. Але ж "некорінні народи" переселилися з Росії у Прибалтику, на Україну чи в Басарабію, аби краще жити. У тринадцятому числі тижневика *За рубежом* іноземці, котрі в пошуках кусня хліба переселяються до Західньої Німеччини, названі "міною сповільненої дії" для західньо-німецького суспільства. Але ці переселенці розмовляють з німцями німецькою, а не нав'язують їм турецьку, сербсько-хорватську чи польську як мови міжнаціонального спілкування. Відомий латиський поет Яніс Петерс, хоча й не називає імігрантів "міною сповільненої дії" для латиського народу, запевняє, що масова міграція з Росії в Литву призводить до тих же наслідків, що й депортація, коли корінне населення зникає з обличчя рідної землі. Це вже "геноцид", твердить Я. Петерс (*Правда*, 3 квітня 1989, стор. 3). А КПРС цей різновид геноциду називає інтернаціоналізмом і прогресивним явищем. Делегати XIX Всесоюзної партконференції в один голос повторили слова лідера застою Л. Брежнєва, що в результаті міграції "стала реальністю нова історична спільність — радянський народ". Для того, аби переконати, що наведений Я. Петерсом приклад є доказом колоніального становища Латвії щодо Росії, не треба вдаватися до посилянн на так звану буржуазну

пропаганду. Це підтверджує і газета *Известия*, яка 21 вересня 1987 року про колонію Франції Нову Каледонію написала ось що: "Колоніальна політика в галузі іміграції вже зробила канаків меншістю на землі пращурів. Сьогодні вони становлять 43 відсотки 145-тисячного населення країни. 38 відсотків становлять білі переселенці. Останню частину складають в ній вихідці з Полінезії, південносхідньої Азії та інших місць". Аби не надати Новій Каледонії незалежності, колоністи, пише *Известия*, "зробили ставку на штучні демографічні диспропорції". Ставку на штучні демографічні диспропорції роблять і в Одесі, аби не повернути місто українському народові. Виступаючи 14 березня поточного року перед робітниками заводу імени "Січневого повстання", перший секретар Одеського міськкому партії В. Хмельнюк, наслідуючи французьких колоністів, вдався до колоніальних підрахунків: "Представники корінної національності — українці, — сказав цей колябораціоніст, — становлять менше половини загальної кількості населення Одеси — 47.5 відсотка; росіяни — 38.3, євреї — 8.3. Усього ж у місті проживають представники біля сотні націй і народностей" (*Вечерняя Одесса*, 18 березня 1989). Але українців на 9.2 відсотка більше, ніж росіян. Ні українці, ні євреї не забороняють росіянам вивчати свою мову, мати культурні заклади та органи інформації. Проте росіяни, як імігранти, як меншість, не мають права нав'язувати свою мову українській більшості, яка в XIV столітті на своїй землі заснувала поселення, що тепер називається Одесою. І "теоретичні" теревені В. Хмельнюка — це якраз те, що засуджує газета *Известия*, коли проливає сльози над долею канаків. До того ж, підрахунки В. Хмельнюка, як ми вже з'ясували, засвідчують, що українців у Одесі набагато більше, порівняно з росіянами, ніж канаків щодо французів у Новій Каледонії. Та й Україна, на відміну від Нової Каледонії, відповідно до статті 1-ої Конституції УРСР, не колонія Росії, а держава. І в зв'язку з цим підрахунки В. Хмельнюка доводять, що московський колоніалізм набагато огидніший і підступніший, ніж французький. За словами Я. Петерса, переселення росіян у Прибалтику чи в ту ж таки Одесу призводить до того, що імігранти "залишають порожнечу за собою ...в Росії". Інакше кажучи, для Росії відхід населення теж є геноцидом, бо російський народ зникає з рідної землі. Я ще не зустрічав, наприклад, на Україні росіянина, котрий зберігає російську побутову культуру: вона у нього українська. Втрата побутової культури теж денационалізація. Об'єднання "Россы" б'є на сполох, аби партія не перетворювала російську в мову міжнаціонального спілкування, бо це робить її своєрідним волапюком, що призводить до втрати національних ознак. Та й співбесідник Я. Петерса письменник В. Іванов твердить, що "виник якийсь гібрид — російська плюс національна мова". А це наслідок національно-росій-

ської двомовности, яку відомий філолог Г. Гесейнов називає "напівмовністю". Та й на конкретних прикладах доводить, що саме національно-російська двомовність, руйнуючи психіку, призвела до сумгаїтської різанини. Цей вчений, в ім'я порятунку людини, пропонує відкинути національну російську двомовність (*Век XX и мир*, ч. 8, 1988, стор. 37). Проекти законів, наприклад, при наданні статусів державних молдавській та латиській не рятують молдаванців і латишів од шкідливої двомовности і витіснення цих мов з ужитку, бо в проєктах російська визнається мовою міжнаціонального спілкування в Молдавії та в Латвії. Інакше кажучи, національно-російська двомовність у цих республіках перетворює російську в обов'язкову державну мову. Що це таке? Як спілкувалися молдавани з представниками своїх нацменшостей російською, так і спілкуватимуться, бо українці, гагавзи та болгари, які й досі вчаться в російських школах, відповідно до проєкту, матимуть право вчитися в школах рідною мовою, але замість молдавської вивчатимуть російську "як мову міжнаціонального спілкування". Щодо молдавської, то їй забезпечується місце поряд з російською на різного роду етикетках і в документах лише в тих місцевостях Молдавії, де молдаванів загальна більшість. У місцевостях, де компактно живуть українці чи гагавзи, на етикетках та в документах молдавська вже не фігуруватиме: замість неї буде російська. Це саме пропонується й латишам.

Інакше кажучи, замість національно-територіальної автономії, народам СРСР нав'язується культурно-національна автономія. А російській мові в неросійських республіках надається статус мови міжнаціонального спілкування, тобто вона стає державною в СРСР. Ці проєкти перетворюють СРСР в державу, подібну до Сполучених Штатів Америки, де англійська є державною, а відтак і мовою міжнаціонального спілкування. Усі інші мови вивчаються їх носіями, якщо вони цього бажають. Але в Сполучених Штатах представники різних народів, окрім індіців, не мають своїх національних територій. Всі вони — імігранти. Якщо ми, корінні народи так званого Союзу РСР, дозволимо себе ошукати і в своїх конституціях надамо російській статусу мови міжнаціонального спілкування, то розмовлятимемо на рідних вулицях російською і дуже швидко загинемо як народи разом з росіянами. У демократичній Америці з її культурно-національною автономією англійська постійно перетворює неамериканців на англомовних французів, ірландців, українців тощо. А Москва, що ніколи не сповідувала демократію, зробить усе, аби ми якнайшвидше втратили свої мови, культурні ознаки, хоча формально за нами числяться наші етнічні території, на яких ми, в наслідок запланованої міграції, перетворюємося у меншості. Отже, національно-російська двомовність — це смерть народів СРСР. Цього нам нині тільки й не вистачає!



## З ЛАСКИ ВСЕВЛАДНОГО ПАРТІЙНОГО АПАРАТУ ПОСТАНОВИ ЦК КПРС З НАЦІОНАЛЬНОГО ПИТАННЯ

*Віктор Сабаль*

I

20 вересня 1989 р. відбувся, нарешті, пленум ЦК КПРС, на якому обговорено і затверджено новий курс партії щодо "національного питання", згідно з резолюціями 19-ої Всесоюзної партійної конференції, яка відбулася в кінці червня — на початку липня 1988 р. Надзвичайний пленум ЦК в цій справі був запланований на осінь 1988 р., але власть імуші відкладала його кілька разів, бо йшлося про важливе питання: як задовольнити вимоги "націоналів" і рівночасно забезпечити цілість великодержави і її матеріальної бази цілісного економічного комплексу, та як налагодити розхитані основи імперії.

Ця імперія взяла початок в 1922 р. на підставі договору Російської, Української, Білоруської і Закавказької республік, який був затверджений Конституцією СРСР в 1924 р. Цей "добровільний Союз вільних і незалежних республік" перемінив Сталін і його наслідники на екстремно централізовану, російську великодержаву, і її існування було забезпечене брутальним насиллям над народами, якого не знала навіть історія царської Росії. Жертвою цього жорстокого деспотизму став також російський народ. Він став жертвою його нахабної і некультурної провідної верстви чиновників. Як підтверджує історія, насиллям не можна створити нічого путнього і тривалого, бо ж без солідних фундаментів, скорше чи пізніше, ця будова завалиться. Політичний, економічний і державний сталінізм, побудований і підтримуваний терором, спричинив загальну кризу, завів Радянський Союз в безвихідь. Глибока економічна криза, соціальні і національні конфлікти, затяжний міждержавний конфлікт з його фатальними наслідками, особливо для економіки, зрушили фундамент цієї імперії, захитали її міжнародне становище. І тому на порядок дня прийшло питання для власть імущих, як оздоровити цей хворий організм, як налагодити міждержавні і національні конфлікти, здійснити радикальні зміни економічної системи, і особливо як провести зміни політичної системи, без яких неможливі економічні і суспільні реформи.

За здійснення цих складних і важких завдань взявся генсек Горбачов і його однодумці. Він проголосив в 1985 році політику перебудови, гласності і демократизації, політику замирення з державами Заходу і подолання національних конфліктів. З бігом часу, однак, виявилось, що на шляху до кінцевих змін лежать вели-

чезні перешкоди, що основним бар'єром реформи є ніхто інший як могутній і всеціло реакційний партійний апарат на вершинах влади і на місцях. Виявилось, що сили спротиву знаходяться і в Політбюрі, і в Центральному комітеті, проти змін системи виявились, на ділі, галузеві міністерства, відомства, партійні комітети тощо. Не партія як така, а саме партійний апарат, як це правильно окреслив Володимир Яворівський на з'їзді Народного руху України в Києві. Тому досі політика перебудови, особливо в економічній сфері, не увінчалася успіхом. Тільки політика гласности була спроможна провітрити задушливу суспільну і національну атмосферу. В результаті створилися скрізь у Радянському Союзі народні фронти-рухи, які ставлять вимоги перебудови цього сталінського моноліту на справжній Союз вільних і рівноправних республік. Прийшло до масових демонстрацій, заворушень і страйків, про які заговорила преса в цілому світі, прийшло теж до брутальних, кривавих акцій спецзагонів міністерства внутрішніх справ, які в свою чергу ще більше загострили конфлікт між народами і московським центром. І напевно під тиском цих подій Центральний комітет Компартії рішився зформулювати нову плятформу політики партії щодо національних республік.

## II

Ось найбільш істотні для національних республік параграфи постанов ЦК, які, мабуть, віддзеркалюють, погляд переважної більшості членів цього верховного органу партії, ну й Політбюра, бо навряд чи ці постанови були б затверджені без його попередньої згоди. Несподіванок вони не принесли.

Плятформа партії підтверджує, що:

... після смерти Леніна прийшло до деформації загального розвитку, що й негативно позначилось на міжнаціональних відносинах ... Адміністративно-командна система крайньо централізованих структур ігнорувала потреби національного розвитку. Під приводом забезпечення загальнодержавних інтересів обмежено самостійність республіки, (не обмежено, а зліквідовано! — *В. С.*), набирала сили тенденція унітаризму, і послідовно розмивалось положення в Конституції 1924 року про розмежування компетенцій Союзу і республік, суверенітет яких став формальним (...).

Як відомо, адміністративно-командна система і крайньо централізовані державні, політичні і економічні структури, абсолютний унітаризм існують до сьогодні, і якщо Центральний комітет, як найвища влада в країні, прийшов до переконання, що національні республіки впали жертвою централізму і втратили усі компетенції, що їм гарантував Договір 1922 р. і Конституція 1924 р., і не тільки

це, але й факт, що цілі народи республік стали жертвою масового терору, геноциду, матеріального і духовного закріпачення, то треба якнайшвидше забезпечити за національними республіками, включно з російською, ті права і прерогативи, які гарантував їм ленінський договір і всевладна ленінська Компартія. Вже нині, тим більше, що ця всебічна екстремна централізація спричинила глибоку кризу усіх ділянок життя Радянського Союзу, не тільки поневолених народів.

Що ж пропонує Центральний комітет, щоб відновити права республік і відродити ленінський Союз? В постановах ЦК написано, що на перший плян слідують такі напрямні національної політики партії:

1) Здійснення радянської федерації, наповнення її реальним політичним і економічним змістом.

2) Поширення прав і спроможностей усіх видів національної автономії.

3) Забезпечення рівних прав кожному народові, задоволення специфічних інтересів кожної національності.

4) Створення умов для свобідного розвитку національних мов і культур.

5) Закріплення гарантій, які виключали б обмеження прав громадян щодо національної приналежності.

6) Відновлення ідейно-політичної, науково-дослідної і виховної праці у сфері національних відносин.

7) Затвердження у національному спілкуванні взаємної поваги історичних традицій і духовних інтересів кожного народу.

Мова у п'ятформі Компартії також про те, що запорукою федерації є "цілковита добровільність об'єднання радянських республік в одну союзну державу, в якій кожна республіка зберігає суверенність і самостійність, бере участь в розробленні і прийнятті загальних рішень", але вже в наступних реченнях сказано, що "самовизначення треба розглядати не як одноразовий акт, але як складний процес утвердження національної гідности, закріплення політичної і економічної самостійности, розвитку мови і культури". А це вже виглядає на політику зволікання і обіцянок, відоме крутість радянських чиновників. Чому ж не одноразовий акт, таж Конституція федерації є одноразовим актом, який дуже докладно окреслює права і прерогативи членів федерації і Союзу, вона ж — найвищий закон країни. Хіба що члени ЦК враховують, що таку нову федеральну конституцію державні і партійні чиновники будуть ігнорувати, так як це було в минулому, звичайно — безкарно! А мова про "цілковиту добровільність об'єднання республік", це вже відкрита брехня великодержавних шовіністів. На початку жовтня минулого року генсек і президент Горбачов заявив, що не може бути й мови про те, що будь-якій республіці буде дозволено вийти

із Союзу, про що повідомлена західноєвропейська преса. Хіба що члени ЦК впевнені, що республіканські уряди, обсажені сталінсько-брежнєвськими елементами, дадуть свою "цілковиту добровільну згоду" на об'єднання, крім, звичайно, урядів прибалтійських республік.

На думку автора цих рядків, покищо немає передумов для справжнього Союзу вільних і рівноправних республік, в першу чергу тому, що сьгоднішні республіканські уряди не репрезентують народів і не представляють їхніх інтересів, а навпаки, вони представляють інтереси цього, ще досі сталінського "Союзу". Тому першою передумовою для створення нового Союзу є загальні таємні і *безпосередні* вибори до Рад народних депутатів, без законних і незаконних маніпуляцій, без тиску і шантажу, а також, щоб передвиборча кампанія проходила без тиску і терору парт-апаратників, спецвідділів і кагебістів, так як це було перед минулими виборами. І тільки тоді, коли національні республіки очолюватимуть вибрані народами уряди, можна почати розмови між представниками республік, включно з репрезентантами російського народу, про ті чи інші форми співіснування між республіками, про такий чи інший Союз, про компетенції республік і союзної організації.

Платформа Компартії заявляє, що "за Союзом повинні бути затверджені уповноваження, конечні для визначення основ розвитку політичного і економічного ладу (політичні і економічні структури-системи — *В. С.*), забезпечення оборони країни (збройні сили — *В. С.*), керма зовнішньою політикою, координація і рішення загальних завдань у сфері економіки (мабуть, союзні підприємства атомної енергії, важкої індустрії, меліорації, будівництво військових і промислових комплексів тощо — *В. С.*), науки (мабуть, дослідні інститути тощо — *В. С.*) і культури (система і зміст освіти? — *В. С.*), безпека і охорона особистості (апарати держбезпеки? — *В. С.*), ефективне використання інтеграційних процесів (?! — *В. С.*) і організації взаємодопомоги. Союз повинен мати уповноваження, конечні для забезпечення динамічного і тривалого розвитку народно-економічного комплексу країни (...)". Отже коротко, Союз повинен мати виключні рішення у всіх найважливіших ділянках життя усіх національних республік, по лінії лозунгу: "Міцний Союз — міцні республіки!" А для заспокоєння націоналів додано в платформу — "Міцні республіки — міцний Союз!", звичайно, нереальний лозунг з огляду на ситуацію сил в країні і запропоновані членами ЦК прерогативи для Союзу. До важливих прерогативів Союзу належало б також "видавання основного законодавства і законів СРСР (основне законодавство — це Конституція — *В. С.*), і які конкретизувалися б у законодавстві республік" (так як досі! — *В. С.*). І ще одне союзне право, "союзні республіки видають закони щодо використо-

ування природних ресурсів на базі всесоюзних основ законодавства, виходячи з того, що земля, її надра, лісні, водні й інші природні ресурси є власністю союзної республіки і Союзу РСР”.

Плятформа Компартії пропонує також права для союзних республік, на ділі, “усі права, що відповідають їхньому статусові суверенних (?! — *В. С.*) соціалістичних держав, їм належить право вирішувати усі питання державного і загального життя, за винятком тих, які добровільно (?! — *В. С.*) передані ними керівництву Союзу”. Плятформа забезпечує також дальше існування всесоюзних підприємств (сьогодні в Україні приблизно 95% підприємств всесоюзного підпорядкування, і лише 3% продукції цих підприємств залишається в республіці — *В. С.*), крім підприємств республіканських, комунальних, кооперативних колективів, акційних спілок і інших товариств. Усі ці найважливіші параграфи партійної плятформи скріплюють позиції цілісної великодержави і цілісного економічного комплексу. Яке ж становище ЦК щодо структури Компартії і її монопольного становища в Радянському Союзі?

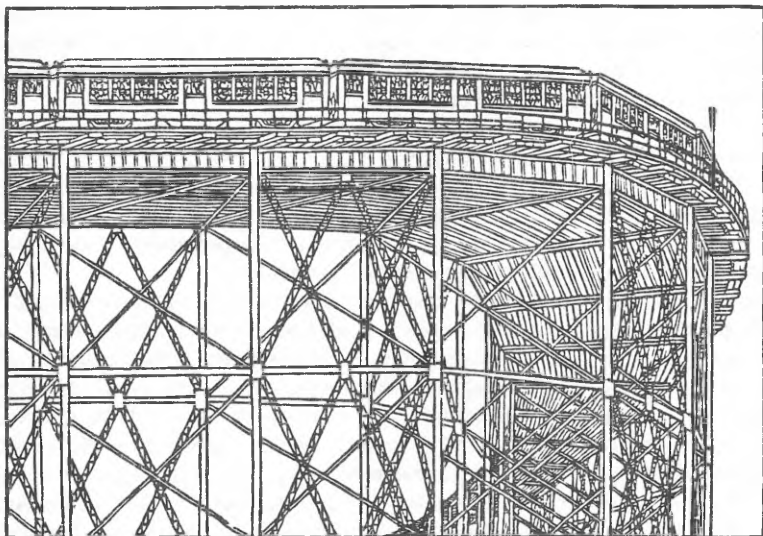
Шостий параграф плятформи стверджує: “(...) важливіше політичне значення мають вирішення питання щодо партії... КПРС виникла як організація одностумців, об’єднання передових представників робітничого класу, трудящих, незалежно від їх національної приналежності. Саме своєму інтернаціональному характерові партія зобов’язана тим, що вона могла стати консолідуючою і керуючою силою розвитку суспільства на шляху до соціалізму. КПРС рішуче відкидає всяку національну обмеженість, місництво, корпоративність і відомство, вона є і буде інтернаціоналістською щодо складу, ідейно і організаційно єдиною, побудованою на принципах демократичного централізму (...)”.

Це ясна і недвозначна позиція втримання централістської всесоюзної організації, яка за своєю природою представлятиме союзні інтереси центру, а не республіканські, так як це було й досі. Статус кво — антиполітична система монопольного становища Компартії, гарант цілісного великодержавного і економічного комплексу, гарант російської великодержави і її інтересів.

Ні, це не є нові основи для творення післясталінського Союзу, а навпаки — це пропозиція скріплення всебічного централізму, це змодернізований сталінізм з малосуттєвими уступками націоналам у ділянці культури і економіки, це на ділі ленінізм, крок назад, а не вперед, особливо у політичній площині, ленінізм як політична система монопартизму. Може тоді, після Жовтневої революції, була потреба каталізатора зусиль з твердою рукою, зі спеціальними уповноваженнями, ну й привілеями, для прискішеної побудови матеріальної бази нової суспільної формації. Політика ленінського НЕП-у — це, в першу чергу, лібералізація економічного життя і період ренесансу національних культур, але рівночасно втри-

мання системи політичного централізму, єдиної всесоюзної Компартії. Ситуація сьогодні вимагає передовсім політичного плюралізму, державної і економічної децентралізації, створення справжнього Союзу вільних і рівноправних республік, і в економічній сфері ринкової економіки, підпорядкованій і в піклуванні республіканських урядів.

Тому ця платформа ЦК КПРС, прикрашена голосливими фразами про вільний розвиток республік, і її творці належать смітникові історії. Майбутнє усіх народів сьогоднішнього "Союзу" буде забезпечене тільки тоді, коли вони самі стануть вирішувати свою долю, свої інтереси у співпраці з іншими вільними народами. Тому нині першим і найважливішим завданням існуючих вже народних рухів-фронтів є дальша мобілізація народних мас на боротьбу за самовизначення, для творення політичного плюралізму. Треба послідовно міняти закостенілі антинародні монопольні структури усіх сфер життя Радянського Союзу та творити нові демократичні структури для добра людини і народів. Йдеться тут, звичайно, про історичний процес перемін, його темп залежатиме від дійсного вкладу усіх прогресивних сил народів. І треба надіятись, що і в російській федерації наростуть сили для розторощення сталінських структур, які довели й російський народ до матеріальної і духовної мізерії. Без перемін у центрі імперії прогрес самовизначення неросійських народів буде дуже, дуже важкий, хоча розпад імперії — неминучий.



Яків Гніздовський, *Експрес у Бронксі* (1960, дереворіз)

До статті Богдана Певного "Щоб вітер не завіяв слідів"

## ЩО ГАЛЬМУЄ ПЕРЕБУДОВУ В РАДЯНСЬКОМУ СОЮЗІ

О. Ж.

Михайло Бухаров очолює підмосковне підприємство, що спеціалізується на виробництві будівельних матеріалів. Він вважається типовим представником нового покоління адміністраторів доби перебудови. Його завод став одним із перших радянських підприємств, які успішно перейшли на систему госпрозрахунку. На початку минулого року Бухаров запропонував 450 працівникам цього підприємства придбати акції заводу, пообіцявши їм 6 відсотків прибутку за капіталовнесок. Оскільки це вдвічі перевищує їхній потенційний прибуток від заощаджених грошей, поміщених в ощадній касі, більшість заводських робітників позитивно відгукнулися на пропозицію свого 47-літнього директора. Збут виробничої продукції від модернізації виробництва за допомогою цього капіталу збільшився минулого року від 6 до 8 млн. крб. Підприємство одержало 1.4 млн. крб. прибутку, а робітники дістали спортивно оздоровчий комплекс за фонди, виділені з цієї суми.

На папері все це виглядає чудово, особливо за радянськими нормами, але в реальному житті справи йдуть значно гірше. Очевидно, якщо порівняти бухаровське підприємство до деяких інших радянських заводів, можна сказати, що його виробництво зробило значний якісний і кількісний стрибок уперед. Але якщо порівняти його модернізацію до західних стандартів, вийде, що завод усе ж таки знаходиться на рівні 1920-их років. Як кажуть, усе пізнається в порівнянні. І це порівняння далеко не на користь радянських модернізаторів чи реформаторів. А причина в тому самому централізованому керівництві, яке протягом більш як 70 років безперервно обмежувало продуктивність, збут продукції та ціни в радянській економіці. Бухаров і його робітники й далі терплять від цього. Директор вважає, що для підвищення ефективності реформ потрібно більше незалежності від центрального керівництва.

Те, що цей окремих завод вважається одним із тих підприємств, де виробництво процвітає, є парадоксом радянської економіки й зайвий раз свідчить про те, в якому тяжкому стані вона знаходиться. Підсумовуючи наслідки чотирирічного перебування Горбачова при владі, не можна відмахнутися від труднощів, з якими йому доводиться стикатися. В Радянському Союзі бракує навіть найелементарніших товарів широкого вжитку, в той час як життєвий рівень радянського населення значно погіршився. Серйозною проблемою стали інфляція та бюджетний дефіцит, хоч вони нібито не повинні існувати в умовах соціалістичного ладу.

Можна зрозуміти розчарування радянського лідера. У своїй традиційній новорічній промові він заявив, що "такі наслідки [їх] не задовольняють". А Леонід Абалкін, один з його економічних дорадників, вважає, що "потрібно буде одне чи два покоління", щоб відновити господарство. Проблема лише в тому, чи має радянський керівник стільки часу.

Перебудова на сьогоднішній день, в рамках економічної реформи, становить дивовижне сполучення легкого послаблення "контролю згори", з одного боку, та приватної ініціативи, очевидно, у висліді цього послаблення, з другого. Як зауважив вашінгтонський економіст Ян Вановс, "стару систему, що розвалюється, нема чим замінити". Тяжке становище Горбачова на сьогодні. Всупереч твердженням деяких американських спеціалістів (про них ми ще згадаємо), що приділяють велику увагу теперішнім реформам у Радянському Союзі, значно важливіше засилля старої системи, яке все ще існує там. Будь-який радянський лідер відкине будь-яку реформу, що загрожуватиме монополії Комуністичної партії. І Горбачов тут — не виняток. Саме внутрішньополітичне становище радянської імперії не аж таке стабільне, щоб Горбачов міг проводити в життя потрібні, на його думку, реформи. Хоч існує погляд, ніби Політбюро підтримує реформи, бо його члени усвідомлюють їхню необхідність, фактично генсек може розраховувати на підтримку лише чотирьох (!) членів із дванадцятьох. Відомо про серйозні незгоди між членами Політбюро щодо того, як далеко повинні зайти реформи, як швидко треба на них погодитися. Ось чому Горбачову довелося відмовитися від деяких важливих реформ.

Як радянські, так і західні економісти одноставно вважають, що скасування централізованого контролю над цінами є одним із життєво важливих чинників, що міг би кардинально вплинути на успіх перебудови. "Ціни на м'ясо-молочні продукти треба підвищити удвічі", — заявив ще один економічний дорадник Горбачова Абель Агабеджан. Однак проведення в життя вже запланованої реформи ціл зупинено.

І нині керівники підприємств мусять розробляти річні пляни, які вони повинні проводити в життя, діставши схвалення згори, навіть якщо життя вимагає внести в них поправки. Бо Москва не дає директорам підприємств повністю вільну руку, хоч Горбачов нібито розуміє неефективність централізованого планування виробництва.

Становище у сільському господарстві мало чим відрізняється від ситуації на промислових підприємствах. Сталін допустив найбільшу помилку, провівши насильну колективізацію. Горбачов це визнає. Більше того, він навіть заохочує приватний спосіб ведення сільського господарства. Алеж радянська ідеологія просто не може дозволити повернутися до приватного сільського господарства, і,



як факт, земля в СРСР далі належить не тим, хто її обробляє, а державі. Що й було законом уже понад 70 років у радянській країні.

Горбачов було дозволив організувати приватні кооперативи в легкій промисловості, однак, як на його смак, вони добилися занадто великих успіхів. І ось, щоб господарі кооператив не забули, хто є справжнім господарем країни, минулого року держава наклала на них різні податки та заборони.

Згідно з Горбачовим, щоб радянські громадяни могли брати активнішу участь в економічному житті країни, перебудова потребує дальшої демократизації. І відповідно плянувалося на минулих виборах до Верховної Ради СРСР, щоб вони одостайно проголосували за схвалених партією кандидатів. Тепер можна сказати, що попри певні важливі несподіванки та деякі прикрі сюрпризи, які принесли владі радянські виборці, все ж таки понад 80 відсотків проголосувало таки за партійних ставлеників.

З приходом Горбачова до влади, в Радянському Союзі почалася економічна криза, і всі його половинчасті заходи досі не змогли зупинити її. Дефіцит радянського бюджету нині складає 100 мільярдів крб. або 160 млрд. дол. за офіційним курсом. Це визнають і радянські економісти Абалкін та Агабеджан. Це втричі перевищує не так давно опубліковані офіційні дані. Але деякі західні спеціалісти припускають, що й ця цифра знижена. Джуді Шелтон з Інституту Гувера припускає, що річний бюджетний дефіцит в СРСР становить 250 млрд. дол. Ані вірменський землетрус, ані чорнобильська катастрофа, а до того і падіння цін на радянську нафту, також не сприяли зміцненню радянської економіки. А якщо додати до цього, що державна скарбниця втратила лише минулого року 16 млрд. дол. в урядовій кампанії проти алкоголю — задо-рога розвага для Горбачова — можна сказати, що бюджетний дефіцит збільшується.

Радянський Союз не може розраховувати на те, що чужоземний капітал покриє державний бюджетний дефіцит. Тому влада й змушена безперервно випускати нові гроші, що викликає інфляцію, яка досягає 5-7 відсотків річно, за підрахунками радянських спеціалістів. На Заході ж уважають, що вона доходить до 10 відсотків.

Але оскільки радянські ціни стали, в усякому разі в державних крамницях, інфляція там не залежить, на відміну від Заходу, від росту цін. Однак, через те, що за ту саму кількість грошей держава може виробити значно менше товарів, інфляція викликає гостру нестачу товарів широкого вжитку. З початком перебудови товарний дефіцит у Радянському Союзі сильно зріс, хоч треба сказати, що він став постійним і невід'ємним явищем у житті радянських людей за більш як 70 років. Нині черги стали навіть довші, ніж раніше. Навіть

такі елементарні товари як картопля та мило на сьогоднішній день — теж дефіцит.

Радянські карбованці вкладають на ошадну книжку, ними спекулюють на чорному ринку або дають хабарі, бож усе одно зароблені гроші нема куди витратити. Потрібні для відновлення радянського господарства карбованці біжать повз державну скарбницю, насміхаючися з офіційного курсу карбованця, якого в Радянському Союзі прирівнюють до 1.6 доляра. Згаданий вище Вановс каже, що "сьогодні ніхто не може точно сказати Горбачову, яких розмірів досягла інфляція в його країні. Практично вартість доляра може перевищувати його вартість на чорному ринку, де його оцінюють у 20 центів. У всякому разі реально він не вартий більше 35-40 центів. Горбачов і його помічники знають, що їх може врятувати лише загальне підвищення цін, але вони побоюються безладдя", що може виникнути в країні в наслідок цього.

Скасування запланованої реформи цін пошкодило перебудові, але для Горбачова то була політична конечність. Натомість він плянує реформи цін на сільськогосподарські продукти та на товари широкого вжитку в 1990 р., з тим, щоб скінчити реформи цін у всіх інших ділянках економіки перед 1992 р. Треба зазначити, що радянські громадяни не так то вже й звикли до інфляції, плата за помешкання, наприклад, залишилася в країні без змін від 1928 р., а ціни на хліб не мінялися від 1954 р. Але сталі ціни вимагають державних субсидій, отож, якщо 1 кг м'яса, за цінами 1962 р., обійшовся державі у 8 дол., у державних крамницях ціна його — 4 дол. Покищо підприємствам дозволялося підвищувати вартість продукції лише в тих випадках, якщо адміністрація могла довести, що якість продукції підвищилася — приміром, кишені на сорочках почали робити з вилогами. Влада фактично побоюється, що з офіційним оголошенням про підвищення цін народ попросту вийде на вулиці.

Деякі провідні радянські економісти висловлюються дещо оптимістичніше. Вишезгаданий Агабеджан і Микола Шмельов не вважають становище аж таким критичним. Вони стверджують, що перед будь-якими реформами цін треба забезпечити населення всіма потрібними товарами за доступними цінами. Можна сказати, що це досить таки ліберальна заява. Але західні економісти так не думають, тобто думають, що подібний захід був би помилковим, "політично вигідним і економічно непередбаченим", за словами Вановса.

Радянські підприємства не можуть обійтися без реформ, якщо йдеться про виправдання їхнього існування. Не буде реформи — не буде нових виробничих метод. Минулого року держава закупила 90 відсотків виробленої продукції за заздалегідь установленими цінами, тим самим значно полегшивши життя радянським

підприємствам. Проте нині держава готова закупити лише 50 відсотків усієї продукції — іншими словами, становище помітно погіршилося.

Виникає разом з тим цілком економічне питання: як же платити робітникам? Навіть якби керівництво пішло на збільшення виробництва дефіцитних товарів, воно мусіло б так або інакше збувати їх за державними цінами, не кажучи вже про те, що нікому невідомо, де, як і коли можна буде дістати потрібну для виробництва сировину.

Сільськогосподарські реформи, на жаль, досі не дуже зрушили з місця справу підвищення врожайності сільськогосподарської продукції. Навіть найбільших оптимістів приголомшив останній урожай (або неврожай) пшениці. Для радянських громадян це, правда, не було аж такою несподіванкою — за 70 років вони, звичайно, й не таке бачили, але брак картоплі їх усе ж таки вразив. Йдеться про те, що за постачанням картоплі Радянський Союз займає перше місце в світі, випередивши в цьому такі країни як США, Західня Німеччина, Англія та Китай, разом узяті. Але, здавалося б, такі незмінно міцні ноги "картопляного велетня" останнім часом чомусь захиталися. За словами одного з найближчих дорадників Горбачова, Володимира Тихонова, споживач дістає лише чверть [!] врожаю картоплі. Решта просто гниє в дорозі.

Горбачов вирішив, що можна оживити сільське господарство — цю колись основу основ економіки царської Росії, — якщо віддати селянам землю в оренду на 50 років. Вирішено затвердити нову сільськогосподарську програму на черговому пленумі ЦК. Взагалі такий підхід має під собою ґрунт, якщо взяти до уваги, що на сьогодні три відсотки приватних господарств забезпечують державу 30 відсотками сільськогосподарського виробництва. Але проблема є й немала. Вона полягає в тому, що більшість селян покищо трактує нову програму з великою підозрою. Як заявив радянський економіст Володимир Башмачников в інтерв'ю з кореспондентом *Литературной газети*, незалежно від виробленої продукції колгоспник все одно діставатиме від держави 325 дол. на місяць. Отже, навіщо йому ризикувати сталим заробітком, узявши на себе додаткові зобов'язання?

Радянські громадяни переважно ознайомилися вже з цінами, що їм пропонують кооперативи, не зважаючи на офіційне скасування реформи цін. 77 тисяч кооператив, у яких є півтора мільйона працівників, функціонують тепер у Радянському Союзі. Хоч вони забезпечують громадян найрізноманітнішою продукцією та всілякими послугами, ціни там значно вищі, ніж державні. Споживачі висловлювали неодноразово незадоволення такими обставинами. І в грудні минулого року уряд вирішив накласти на кооперативи різні заборони. Вони, наприклад, не можуть видавати

книжки, проводити медичне обслуговування населення. Уряд тепер навіть контролює ціни на вироблену ними продукцію. Не так давно указ за підписом Горбачова збільшив кількість податків для кооперативів від 5 до 35 відсотків.

70 років радянської влади, якщо не зовсім вбили в радянських громадян здатність до вільного мислення, то, в усякому разі, досить таки притиснули цю здатність або бажання вільно думати. Це, зокрема, відбилося і на їхній здатності займатися вільним підприємством. Генсек, наприклад, також нарікав на ментальність своїх співгромадян, які вже давно призвичаїлися до думки, що всі повинні бути рівні, або, якщо хочете, рівні у своїй бідності. Успіх чи неуспіх перебудови залежатиме від того, чи "зможуть радянські люди змінити свою ментальність і звикнути до думки про те, що вищий життєвий рівень, досягнутий в наслідок тяжкої праці, не є ганьбою". Такої думки про взаємозалежність перебудови та ментальності радянської людини, дотримується, зокрема, відомий американський советолог з Гарварду Річард Пайпс.

Вище ми згадували про залежність радянської перебудови від реформи цін у країні. Однак, Горбачов вирішив відмовитися від цього дуже важливого фактора успішного розвитку перебудови. У зв'язку з цим тяжко собі уявити, що для нього тут може послужити альтернативою. Разом з тим цікаво зазначити, що є інші думки, зокрема, про те, що він не мусить поспішати. Так, наприклад, вважає американський економіст Джон Гард. "Ніхто не може вимагати від росіян великих досягнень протягом такого короткого часу. Горбачов старається перекроїти застарілу та бездіяльну систему, що охоплює майже цілий континент". Гард вважає, що протягом чотирьох років перебування при владі радянський лідер добився багато. У своїй аналізі можливостей горбачовських реформ американський економіст зайшов аж так далеко, що почав порівнювати радянську програму з пляном Маршалла — надати допомогу у відновленні економіки повоєнної Європи, яка лежала в руїнах після Другої світової війни. Він нагадує, що ще чотири роки після затвердження пляну Маршалла Європа і далі була в руїнах. Гард вважає, що в найближчі 2-4 роки радянське господарство вийде зі стану застою.

Тяжко сказати, які підстави має Гард для такого оптимізму. В будь-якій ділянці науки, не лише в економіці, щоб аналіза була дійсно науковою та об'єктивною, рекомендується для порівняння брати однакові параметри. Як би не була зруйнована повоєнна Європа, вона мала свої глибокі економічні та політичні традиції. Їй бракувало лише фінансового живлення. Вона його дістала.

Радянська система десятиліттями душила традиції господарювання навіть відсталого царської Росії, яка, хоч і загнивала, але все ж таки, нехай навіть черепашачими темпами, йшла вперед, а не

назад. Радянський режим, який свідомо приніс у жертву здоровий раціональний глузд догматичній іраціональності, умудрився знищити, хоч і гнилі та відсталі, але власні господарські традиції і, насамперед, здорову хліборобську систему, бож Росія колись була таки аграрною країною, в позитивному розумінні цього слова. Теперішня радянська країна не може й цим похизуватися!

Мені, правда, можна закинути, що я надаю завеликої ваги традиції. Можуть навіть ткнути пальцем на так званих "молодих тигрів" на Далекому Сході (Сінгапур, Малайзія, Тайван, Гонконг і Південна Корея), де не можна було серйозно говорити про традиції господарювання на сучасному рівні. І все ж якісь традиції там таки були, і вони там залишалися. В жадній країні традиції так не вирвали з корінням, як у Радянському Союзі. Крім того велике значення має бажання вчитися, переймати досвід, а не лише хапати допомогу. Біда радянського режиму в тому, що він і далі боїться відірватися від догматизму, боїться набувати нове, чого не боялися, між іншим, вищезгадані "молоді тигри". Через те радянський режим відмовився від нової політики цін, через те він відмовився задовільнити економічні потреби своїх громадян за доступними цінами.

Те, що стара, сталінська система господарювання не виправдала себе, мусіли нині визнати навіть політичні противники Горбачова. І все ж, навіть усвідомлюючи конечність господарських реформ, вони й далі нарікають на те, що реформи пішли задалеко, тобто шкодують, що продовжуються гласність і демократизація партійної системи. Економіст із Массачусетського коледжу Велслі Маршалл Голдман передрікав у 1987 р., що Горбачова відсунуть від влади, якщо перебудова себе не виправдає. Він нагадує: "Тоді я сказав, що Горбачову доведеться шукати компромісу. Виявилось, що я мав рацію. Лише таким способом йому вдасться втримати свій пост, і це за умови, що росіяни зможуть розв'язати проблему харчування".

Вищезгаданий Вановс передрікає, що становище в Радянському Союзі погіршиться, і Горбачову доведеться підняти ціни та показати цілеспрямованість й ініціативу. Американський економіст не вірить, що в Радянському Союзі спроможні на радикальні зміни в господарюванні. Він уважає, однак, що радянська країна зможе наслідувати приклад Угорщини, який показав шлях до розв'язки економічних проблем. "Не ідеальний, та все ж прогресивний шлях", каже Вановс. Іншими словами, якщо я правильно зрозумів американського спеціаліста, коли Горбачову не вдасться поставити радянське господарство на ноги, тоді перебудова простягне ноги.

## «ІДУ У ВІЧНІСТЬ»

Микола Мушинка

Був соняшний травневий день 1945 року — дев'ятий день після закінчення найгіршої війни в історії людства. Прага, покрита зеленню парків, тріумфувала. Люди, що ще недавно ховалися у пивницях, виходили на вулиці і, зустрічаючи друзів та знайомих, цілувалися. Цілували й радянських солдатів-визволителів. Тішилися, що настав кінець війні, що прийшла воля і почалося мирне життя.

Та вулицями Праги в той же час кружляли й "чорні ворони" — авта органів НКВД, які виловлювали "власовців", "білогвардійців" та "українських націоналістів". Останніх ніби заарештовували на підставі книги Симона Наріжного *Українська еміграція*, виданої у Празі 1942 р. Цю солідну 606-сторінкову публікацію, яка містила огляди усіх закордонних українських організацій та установ, списки, біографії та навіть фотографії всіх українських діячів міжвоєнного періоду (у книжці поміщено 834 індивідуальні та групові фотографії), слідчі органи вважали "біблією українського буржуазного націоналізму". Вона ніби служила "картотекою" для органів НКВД та контррозвідки.

На першій сторінці книжки *Українська еміграція* сказано: "Згадуючи з признанням ініціатора і учасників цього видання, автор з особливою вдячністю зазначає тут видавничу відважність п. Євгена Вирового, який з великим умінням і жертвенністю zorganizував видання цієї книги, вложивши в ту справу багато власної праці, часу й коштів".

17 травня 1945 р. авто НКВД зупинилося перед квартирою Євгена Вирового у празькій дільниці Винограда, вул. Градешинська, ч. 49. "Прощайте! Я іду у вічність, — сказав Вировий своїй домогосподарці Зині Кушинській. Поцілував її 11-річного сина Тараса, відчинив вікно, подивився на сонце, перехрестився і... вискочив із четвертого поверху. Упавши на кам'яний брук, буквально перед автом, яким приїхали його заарештувати, він на місці був мертвий. Було йому 56 років, 2 місяці і 20 днів.

Замість на допит, його повезли у крематорій, де 24 травня 1945 р. тіло було спалено. У свідоцтві про смерть ч. IV 03699/45, виданому магістратом Праги, причину смерті названо: "Succidium per saltum". Православний священик відмовився поховати його, мовляв, "самогубців — не можна". Ретельна чеська "референтка" Ванькова у рубриці "Релігія" вищенаведеного документа, що зберігається в автора разом з іншими документами про життя і

діяльність Є. Вирового, записала: "невіруючий православний". Наскільки мені відомо, ні на Сході, ні на Заході смерть Вирового не була відзначена жодним некрологом. Єдину згадку про нього (з фотографією) я знайшов в "Енциклопедії українознавства" (т. I, стор. 251).

Нинішньому поколінню ім'я Євгена Вирового зовсім невідоме. Невідоме воно навіть літературознавцям та історикам, бо він не залишив після себе ні великих монографій, ні політичних промов. Навіть могили після себе не залишив, бо нікому було подбати про урну з його прахом.

Ціле життя Є. Вирового було наповнене дрібною кропіткою національно-просвітньою працею у "Просвіті" та "Українському видавництві" у Катеринославі, в Трудовому Конгресі у Києві, в Українському товаристві прихильників книги у Празі, в журналі *Книголюб*; активну участь він брав у пражському виданні *Кобзаря* Шевченка 1941 р., у згадуваній вже *Українській еміграції* С. Наріжного тощо.

Євген Вировий народився 27 лютого 1889 р. в містечку Сміла на Черкащині. Свою громадську і культурно-освітню діяльність він розпочав ще до Першої світової війни у Катеринославі (нині Дніпропетровськ) у товаристві "Просвіта" та в його друкованому органі *Добра порада*. Тут він зблизився з Д. Яворницьким, В. Бідновим, Д. Дорошенком, П. Наріжним тощо. Зі всіма (крім Яворницького) йому пізніше довелося співпрацювати і на еміграції.

У 1914 р. царський уряд закрити "Просвіту" у Катеринославі і Є. Вировий разом з іншими членами його провodu заснував "Українське видавництво", у статут якого було залучено багато пунктів зі статуту забороненої "Просвіти". Це видавництво, оминаючи рогатки військової цензури, видало кілька десятків книжок художньої, педагогічної та науково-популярної літератури.

У 1919 р. Є. Вировий був головою Культурно-просвітньої комісії Трудового Конгресу в Києві, скликаного Дирекцією УНР. В наслідок ускладнення політичної ситуації на Україні, Комісія не змогла розгорнути широкої діяльності.

Від 1920 р. доля Є. Вирового пов'язана з Прагою, де він прожив до кінця свого життя. Вже на початку 20-их років він заснував у Празі книгарню, яка торгувала, головним чином, українськими книжками. У 1926 р. Вировий за посередництвом Книжкового відділу Торгового представництва СРСР у Празі нав'язав стосунки з видавництвами Радянської України. На жаль, ці стосунки тривали недовго, бо ні чехословацький, ні радянський уряди не були зацікавлені у взаємному обміні українськими книжками, а на купівлю книжок за "валюту" коштів не вистачало.

Вировий був одним з ініціаторів скликання Міжнародного з'їзду бібліотекарів та бібліофілів у Празі влітку 1926 р. Сам він на

цьому з'їзді прочитав доповідь "Українська книга та її доля в час війни і революції", в якій підкреслив величезний розвиток книгодрукування на Україні після 1917 року та аномалії, які настали у видавничій справі у перші роки радянської влади на Україні. Свої висновки він доводив конкретними фактами, головним чином, цифрами. Значні надії щодо поліпшення видавничої справи на Україні він покладав на нову економічну політику: "Перехід на НЕП і вимушений перехід на самоокупаємість поставив справу і в Держвидаві на новий ґрунт, і для української книжки. З того часу починається новий період життя", — сказав він у кінці своєї доповіді. На жаль, цей період продовжувався недовго.

З нагоди з'їзду у Празі, знов таки з ініціативи Вирового, було відкрито виставку українських книжок, на якій були представлені книжки майже всіх закордонних українських видавництв та деяких видавництв Радянської України. В експозиції виставки був і офіційний "Список заборонених Научпедкомом Головоцвику книг для вжитку в дитячих установах УСРР", що містив назви 126 підручників (нині зберігається в архіві автора).

Успіх виставки спричинився до заснування в січні 1927 р. Українського товариства прихильників книги у Празі, головним завданням якого, згідно зі статутом, було "сприяти розвиткові та поширенню української книги". До 1934 р. Є. Вировий був заступником голови цього товариства (головою був Ст. Сірополко) та членом редколегії його друкованого органу *Книголюб* (1926-1932), в якому він опублікував цілий ряд наукових статей, наприклад, про історію фінансування першого безцензурного видання *Кобзаря* Т. Шевченка у Празі, про нищення українських книжок під час т. зв. "Денисінщини" на Україні, про україніку у слов'янському бібліографічному покажчику тощо. Вировий брав активну участь зокрема у Бібліотечно-бібліографічній комісії Українського товариства прихильників книги.

Довгі роки він очолював Український громадський видавничий фонд у Празі (1923-1932) — видавництво, що під його керівництвом видало понад сорок книжок, переважно наукових, у тому числі капітальні праці Л. Білецького, Д. Чижевського, Ф. Вовка, Д. Антоновича, С. Русової, В. Січинського, В. Щербаківського та багатьох інших; з письменників — О. Олесь, Г. Чупринки, В. Дарагона тощо. На видання цілого ряду цих книжок Вировому не раз доводилося докладати власні гроші.

Та чи не найбільші заслуги Є. Вирового за перевидання *Кобзаря* Т. Шевченка у Празі 1941 р. з нагоди століття першого *Кобзаря*. Це видання прийнято вважати одним з кращих у шевченкознавстві, незважаючи на факт, що німецька цензура, яка засіла у Празі під час "протекторату", викреслила з віршів Шевченка майже всі рядки, де автор висловлює своє критичне ставлення до німців.



Празький *Кобзар* вийшов спільним коштом 64-ох жертводавців, однак всю адміністративну та фінансову ділянку цього видання вів Є. Вировий. В його архіві є багата документація про цю справу. Вировий особисто вів переговори з цензурою, друкарнею, переплетнею, доглядав за друком, коректурою; всі фактури та рахунки приходили на його ім'я. Йому довелося розшукувати кошти на друк *Кобзаря*, який виходив виключно на громадських засадах, без найменшої допомоги з боку держави. Про все це він вів точну евіденцію. Наприклад, від липня 1940 до червня 1941 р. Вировий присвятив виданню *Кобзаря* 867.5 години праці, 177 разів відвідав друкарню, 20 разів переплетню, а 19 разів друкаря обкладинки. Треба підкреслити, що всю цю роботу він виконував безплатно, при чому його ім'я не подано ні на титульній сторінці, ні у технічних даних книжки. Лише у списку жертводавців воно зазначене (в алфавітному порядку), хоч його внесок був куди більший, ніж інших.

Немалі заслуги мав Є. Вировий і в справі розвитку української філателії. Він був одним з перших співробітників першого українського філателістичного журналу *Український філателіст*, заснованого 1925 р. у Відні. В ньому він опублікував цілу низку статей. Відділ філателії він заснував і в Українському музеї у Празі. У 1930-их роках Вировий був власником найбільшої колекції українських марок у світі, яка здобула високі оцінки на міжнародних філателістичних виставках у Берліні, Брні, Парижі, Гамбурзі, Газі та інших містах. Доля цієї цінної колекції нині невідома. У 1938 р. він був одним з головних організаторів Світової філателістичної виставки у Празі, на якій була окрема експозиція українських марок. Вировому належить ґрунтовна стаття "Українська філателія", опублікована у львівській *Українській загальній енциклопедії*. Це, однак, лише резюме ширшої статті про українську філателію, рукопис якої зберігається в архіві автора цих рядків. Деякий час він мав у Празі крамницю з поштовими марками.

Дуже активно співпрацював Є. Вировий з Українським пластом. Він стояв біля колиски Союзу українських пластунів-емігрантів (СУПЕ), а на Третньому загальному з'їзді Союзу 22 листопада 1931 р. його було обрано головним комендантом СУПЕ. На цій посаді він пробув до 30 квітня 1933 р., коли із-за політичних розходжень з провідом СУПЕ він відмовився від своєї функції і навіть виступив з цієї організації.

Євген Вировий любив життя, любив свою працю, але найбільше любив свою Батьківщину, служінню якій він присвятив усі свої сили і навіть приватне життя, залишившись назавжди неодруженим. Його ідеалом було вільне козацьке життя. І коли перед ним постав неминучий вибір — в'язниця або смерть, він, як вірний нащадок козацького роду, обрав смерть, поставивши оцим вибором остаточну крапку за своїм чесним життям.

## ТАМ

Б. Жолдак

— Я не поїду, — уперся Діброва.

Бо викликали його у партійний комітет для цієї розмови. Про авангардизм, що насторожило б не лише Діброву. Є, є у нас годована проза. Тепер, коли зміни, демократичним виявом засягла й напівпідгодована. А їм, отим, звідти, подавай авангард. Коли тут хоч би "івангард" одшукати. Бо єдиний сподвижник і фундатор цієї течії, певно, був і єдиним його виявником, за що його покликано репрезентувати прогрес до Польщі. І він спокусився, бо пообіцяли ще й Францію.\* Колись було тут їх чимало. Однак вони призвичаїлися вести архівний спосіб життя так, що спокійно могли з ясною усмішкою на устах споглядати, як їхню шасливу долю споживають, талановитіші чи ні, а от, напевне, що нудніші. А коли кинулися за два дні знайти, кого посилати "за бугор", то з'ясувалося, що модерністів нема нікого. І організатор\*\* цієї трансакції виявився чоловік упертий і категорично відмовився брати кількох наших професійних українців. Тоді одна молода знавчиня, схожа на Майкла Джексона,\*\*\* у приватній розмові пригадала Діброву.

— Без Жолдака не поїду, — уперся той на парткомі, аби перевірити напевне, чи то все мариться йому, чи ні.

Отак вони уперше в "Боїнгу" зустріли ультрафіолетове світання і, нарешті, дружно видихнули повітря, затамоване ще з Шереметьєво.

На перший їхній виступ не зібралось нікого. Мається на увазі — широкого читача. А неспеціалістів таки зібралось, як на їхні порядки, чималенько — осіб з десять.

— Ну, а ти казав, — намагався посміхнутися до порожньої зали Діброва, хоча Жолдак знав: читатиме він, однак, блискуче. Бо вдома ніколи не збиралось більше на хатніх збіговиськах. Однак як Діброва не іскрився, глибокою тишею відлунувало кожне його оповідання. Нарешті він видихнув оте, увібане в "Боїнгу" повітря, і сів.

— Ну, а ти казав, — шепнув він Жолдакові, коли той панічно шарудів паперами. Рад-не-рад, а також шосили заповнював ту дружню мовчанку. Рятувало те, що всередині у нього розверзлася ще більша німота. Бо боявся він не того, що їх зараз же й відішлють назад на радість справжньому красному письменству, і не за свої

---

\* Йдеться про Рябчука.

\*\* Йдеться про Ільницького.

\*\*\* Йдеться про Павличко.

оповідання, які зараз фахово будуть розпорошені, а — запитань. Отих філологічних, про метонімію.

І замовк. Усі чинно виважували павзу. А коли, вшанувавши її, ворухнулися, встав один, в золотих окулярах. Безпорадно озирнувшись на колег, посвистуючи акцентом, вимовив:

— Ми уші прошто приголомшені є таким...

Діброва тіпнувся од тої вимови. Хоча він знав, що майже так балакають у нас в Західній, але його власне "східняцтво" ще не призвичаїлося до зміни обставин. І Жолдак подумав: "Пропали дешеві розпродажі. Пропали супермаркети", — і приготувався боронити свою інтелектуальну гідність.

— А ти каз... — не встиг він перекривити Діброву, бо добродій у золотому пенсне раніше од нього закінчив свою репліку:

— ...рівнем, якого нам шя жяпропонували наші брати ж-жя желізної жявіши.

Діброва перший зметикував, що то — хвалять.

І між нами усіма запанував урочистий жаж.

Наступне читання було затрамбоване людом. Тобто зібралось зо двадцять осіб. Діброва сипав дотепами, поки Жолдак одхекувався, потім сипав дотепами Жолдак, поки одхекувався Діброва. Організатор саяв шастям, бо він займався українською літературою двадцятих-тридцятих років, якої тут збереглося більше, ніж на прабатьківщині, і тепер він, літературознавець, особисто проклав живий місток од тої епохи, мітичної, до сьогодення. Діброва те помітив і наважився полізти у метонімії, тоді далі, далі — у парафеномен дуалістичної моделі, за що його любив і боявся Жолдак, — і виліз звідти цілий. Тоді й Жолдак наважився всунутися в такті, звідти у тезу про вільну Україну через вільне кохання і вивовз крізь Купальські ігрища.

Одпустило, бо нам, виявляється, усім отут бракувало одного і того ж! А ще Діброва був переконаний, що вони мають собі усе, що їм заманеться, бо ніхто не боронить нічого, і, отже, не потребує анічого "звідти". Однак ця саморепрезентація виявила, виходить, ще деякі приховані потреби діяспори, бо шоразу глядача додавалося. Мало того, спостережливий Діброва догледів, що навіть утворилося ядро постійних відвідувачів. Це сталося десь під ранок третього дня, коли студентство примусило його читати кілька оповідань двічі підряд. Ошелешений, він крадькома зізнався, що хоче утекти раніше, бо його розпирас і переповнює так, що пора відпочити. Одхекатися. Що й зробили, однак читання продовжувалося у просторому авті, яке котило їх через незнайому дійсність.

І, незважаючи на те, що всі попрощалися внизу у готелі, Жолдак, довівши Діброву під його кімнату, сунувшись у власні двері, побачив там дівчину.

— Жолдак, — автоматично кивнув він.

— Ми вже знайомі є, — засміялася вона і він упізнав: в авті на ній був крисатий капелюх, а тепер вона його тримала за спиною. — Чє жьручно буде, колли я увійду? — Кивнула вона на двері.

— Йєс, оф коз, — продавив він і обоє приснули.

Він сміявся не тому, що сміялася вона. Бо готельні порядки батьківщини давно відучили сміятися своїх постояльців.

— Ви си не жьдумайте... — шукала вона, куди б почепити свій гігантський капелюх.

— Я хтіла шыкажяти, — раптом рвучко посерйознішала вона, — шычо, ну, шыловом, ви уже не є молодий, рожюмієте?

"Можна подумати, тебе ця доля минє".

— Я не хотіла ображати, одначе вше си ми здає, коли ви повернете шы домів, невідомо, які переміни там на вашь очікують, рожюмієте?

— Воово, та вони все хавають! — вигукнув Жолдак, однак згадав, що Діброва — за стіною.

— Я не хотіла ображати, лякати, може воно й на крашыче у вас шыкладеться...

— Щоби, бува, ми не перемандрували, як то кажуть, до Комі УРСР?

— То так, але той приїзд вашь шюди, чє така нагода шыправжьнього їднання невідомо коли шыче нагодиться, розумієте? Шыловом, я хочю од вас дитину.

І сіла.

Жолдак теж мало не сів, але довелось б — на канапу. І тому він обачно сперся на стіл.

— Не жьручно, може таке говорити, я жь ни знаю, якої ви моралі. У противнім ражі можете стати просто донором і я вам відшыкодую за уші незручношычі, ви си не дивуйте, в нас багато жінок то роблять, тому, бо нашадки — чє набагато відповідальніша річь, аніж би ми собі уявляли. А я жь — чудово розумію, шычо кров — то доля є.

Готельні рефлекси примусили Жолдака озиратися на двері:

— А чому — од мене? Чому не од Діброви? Хіба він не краший письменник?

Нарешті він поставив це питання руба. Бо із Дібровою — не доводилося, воно — толерантно оминалось. Хоча незримо було присутнє упродовж усіх двадцяти років літературного взаємодіснування, кола, на яке тоді й розповсюджувався вплив їхньої літератури. Взаємний сальєризм! І от настав йому кінець.

— Ні, ні, я не знаю, я не годна шыказати, чіє шысьмо ліпше є. Прецінь... ви здебільша пишете саме про чє...

— Про дитину? — намагався засміятися він.

Вона ж хитнула головою, нахабно стриженою.

— А може все таки од Діброви? — наперед приревнував

Жолдак. — Для нього це — набагато простіше, незважаючи на показну його академічність, він має більшу свободу внутрішню. Тобто це діврова, де мешкають багато вільних звірів, — завдав він їй метонімії. Чи метафори?..

І осікся. Бо вона згідно кивала головою!

— Вовко! — закалатав Жолдак у двері, які з'єднували суміжні кімнати.

Той одразу з'явився, втираючись рушником. Вона сяйнула до нього усією флюорисцентною косметикою.

— О, Мирославо! — потягнувся він прикладатися до ручки і наштовхнувся на її оголені очі, зметикувавши, що не там слід цілувати.

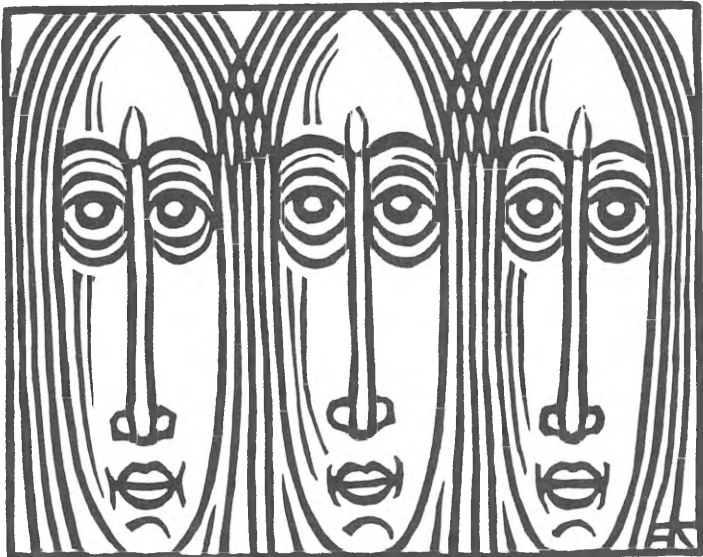
— Вово, так і так, словом, отже, вірно зрозумій, таки, отож... — як міг, вимимрив Жолдак суть ситуації.

Не повіривши йому, він ще раз зиркнув у її усмінені очі.

— Я мала час, я встигла подумати!

Він, як стояв, так і сів додолу.

Отак приходить визнання!



Яків Гніздовський, *Три обличчя* (1951, дереворіз)

До статті Богдана Певного "Щоб вітер не завів слідів"

LAUDATIO НА ЧЕСТЬ ЛІНИ КОСТЕНКО  
З НАГОДИ ВРУЧЕННЯ ПРЕМІЇ ФУНДАЦІЇ  
ОМЕЛЯНА І ТЕТЯНИ АНТОНОВИЧІВ

Високошановні пані і панове!

Припала мені велика честь представити вам Ліну Костенко, одного із найвидатніших сьогоднішніх поетів України, на цьогорічну нагороду фундації О. і Т. Антоновичів в ділянці літератури. Жюрі фундації рекомендує цю нагороду за поетичну збірку *Сад нетанучих скульптур*, яка вийшла друком у видавництві "Радянський письменник" 1987 року. Відзначаючи високі мистецькі якості цієї книжки і стверджуючи її естетичну перевагу над іншими поетичними публікаціями того року на Україні і поза її межами, жюрі водночас шанує всю її попередню творчість за її мистецьку незвичність, глибину і неповторність. Формальність цього зібрання вимагає, щоб я представив вам цьогорічного лавреата і хоч би дуже загально вказав на ті властивості *Саду нетанучих скульптур*, які, в оцінці жюрі, має ця книжка.

Щодо першої вимоги, то я обмежуся короткою "віньєткою", оскільки її поетична біографія, либонь, добре відома шанувальникам її творчості. Народилася Ліна Костенко 1930 року в Ржищеві на Київщині, на благословених Канівських горах (19 березня вона відзначила день свого народження). Закінчила Літературний інститут ім. Горького в Москві 1956 р. У 1957 році дебютувала першою збіркою поезій *Проміння землі*. Ця книжка знаменна не тільки своєю мистецькою дерзновенністю, але й тим, що фактично започаткувала вона живу і повнокровну творчість плеяди поетів, згодом відомих як "шестидесятники". Спрощені уявлення про художню творчість, що панували в тогочасній українській критиці, не дозволили завважити все естетичне новаторство цієї книжки. І коли б ця естетична глухота не розтопилася під час всеобіймаючої відлиги 1950-их років, то, можливо, дальша поетична творчість Ліни Костенко була б заморожена вже у її витоках. Відлига, однак, стала політикою і хоч не цілковито, але все ж таки розширила рамки мистецької творчості. І, либонь, тому вже рік пізніше побачила світ її друга збірка *Вітрила*, а в 1961 році — третя, *Мандрівки серця*.

Відтоді до 1977 року, принаймні для нас, поза межами України, в поетичній біографії Ліни Костенко залягла "біла пляма".

Ми з вами не знаємо, яку складну психічну драму заслонює ця

---

Текст промови проф. Івана Фізера, члена жюрі, під час вручення премії у Вашингтоні 25 березня 1990 р.

пляма. Ми можемо тільки здогадуватися, що відсутність Ліни Костенко у літературному процесі України не лише деформувала сам цей процес, але й глибоко травмувала вразливу душу поетеси. Ввесь трагізм цієї ситуації може збагнути тільки вона сама. Не знаю, чи вірш "Ми мовчимо — поезія і я" був реакцією на цю колізію, але для мене він сповнений страшною інтроспекційною правдою:

Ми мовчимо — поезія і я.  
Ми одна одній дивимось у вічі.  
Вона не знає, як має ім'я —  
Мене немає в нашому сторіччі.  
Я не зійшла, посяяна в бетон.  
Не прийнялась, морозами пририта.  
Я недоцільна — наче камертон  
У кулаці кошлатого бандита.

Не знаю теж, заради яких прагматичних доцільностей, у роки чорного застою, їй було знову відкрито можливість друкуватися. Чи, либонь, тому, що парадокс її шістнадцятирічної відсутності в українській літературі уже не можна було далі замовчувати? В усякому разі, 1977 року виходить її збірка *Над берегами вічної ріки*, 1979-го — її славетний і тяжкої долі роман *Маруся Чурай*, 1980-го — збірка *Неповторність*, 1987-го, уже в часи розгорнутої перебудови, — *Сад нетанучих скульптур* та *Бузиновий цар*. У тому ж році роман *Маруся Чурай* був удостоєний премії імені Тараса Шевченка. Такий, дуже схематичний, біо-бібліографічний профіль нашого сьгоднішнього лавреата. Але коли б навіть ми максимально відтворили творчу біографію Ліни Костенко, то і тоді навряд чи дістали б аналог всього того, що їй довелося пережити за роки необмежених претенсій офіційних сторожів від літератури. Вона, як і її славетні попередники до і після революції, пройшла складний "пасаж болю", чи, знову ж таки за її словами, "Ніагари блуду й бруду". Вона ж, однак, "русява як Русь", перебилась, перебула, переплакала і пересміялась. Поетична збірка *Сад нетанучих скульптур*, яку ми сьогодні відзначаємо нашою премією, знаменна і своєю композицією, себто жанровим моделюванням, і своїм поетичним синтаксисом, і тим світом, який Ліна Костенко створює і відтворює своєю потужною уявою. У центрі, в історіософічному центрі цієї збірки час — час, відчутий і пережитий суб'єктивно, і час, відтворений у межах історичної ймовірності. У першій частині книжки, себто в циклі ліричних віршів "Невидимі причали", він представлений елегійно. Як невблаганне мemento mori, "тут він пролітає з реактивним свистом і жонглює святістю і свинством"; тут він і "чорний сон віків", і "важка хода віків", і "благословенна мить життя... на все-світніх косовицях смерті", тут він і "сон про купання в річці Геракліта". Але чим би цей час не був, підметом чи предметом, "думати

про нього не треба мізерно", бо, як пише Ліна Костенко в заключному вірші цього циклу, "безсмертя є ще де-не-де".

У другій частині цієї книги, себто в трьох поемах, "Скіфська одісея", "Сніг у Флоренції" та "Дума про трьох братів неазовських" час чітко визначений історичними параметрами, в межах яких текстуальна історія залишила пустку. Цю пустку, шляхом творчої ампліфікації надто скупої інформації про знахідку човна, решток кістяка людини та п'ятнадцяти античних бронзових посудин у заплаві річки Супій, Ліна Костенко виповнює структурно в'язкою розповіддю про гречина, який "із грецьким імпортом" подався на човні до скитів, щоб, не передбачуючи своєї долі, втонути в Супої, а перепливши Лету, через "п'ять віків, ще й десять літ по двісті" доїхати у формі експонату до Києва ХХ віку. Про що ж тоді йдеться в цій поемі-баладі? Хіба тільки про фіктивний сюжет як поетичне доповнення до цього експонату? Ні. Йдеться про циклічність часу, що "йде по колу і що знову повертається через віки", йдеться про незбагненість його загадкової глибини. У драматичній поемі "Сніг у Флоренції", поемі чітко алегоричній, йдеться теж про час, час тривалий, увічнений у нетанучих скульптурах, і час проминальний, уособлений "зліпками снігу". Перша часова альтернатива зумовлена відвагою митця бути самим собою, а друга — рабською залежністю від економічно і політично всесильних, гірших ніж вандали замовників, від володарів-Прокрустів. "Створити річ... котра ніколи не розстане" або "Ліпити коники із тіста" залежало "завжди і понині" від перемоги мистця над ними або навпаки. У "Думі про братів неазовських", як і в "Скіфській одісеї", скупа інформація у Львівському літописі про страту гетьмана Павлюка, його сподвижника Томиленка та козака Сахна Черняка у 1638 році, трансформована, знову ж творчою ампліфікацією, у драматичну поему. Про що ж йдеться в цій поемі? Хіба теж тільки поетичне осмислення трагічного фіналу цих трьох учасників кумейського бою, чи тільки про український варіант дон-кіхотства? Можливо, і про це, але не тільки про це. Йдеться в ній, насамперед, про "конвейср часу — тільки врізнобіч — один в минуле, а другий у майбутнє" — в минуле, окреслене метонімічно ("Думою про трьох братів азовських"), а в майбутнє — комп'ютерною програмою САХНО ЧЕРНЯК ... ПРОЕКЦІЯ В МИНУЛЕ ... ПОЇХАВ ДОБРОВІЛЬНО САМ... Книга *Сад нетанучих скульптур*, як досконала синтеза мистецтва, метаісторії та філософської рефлексії над часовими вимірами людського життя — подія в українській літературі незвична.

Шановне панство Антоновичі! Журі фундації Т. і О. Антоновичів, зваживши на непересічну естетичну та історіософічну вагомість цієї книги, рекомендує нагородити її автора, Ліну Костенко, цьогорічною премією.



## «ВЕЛИКА САМОТНОСТИ МОЄЇ НАСТАНЕ ГОДИНА...»

(Неопубліковані вірші Галини Журби)

Іван Боднарук у статті "Сеньйорка нашої літератури" з нагоди 85-річчя Галини Журби писав, що поетка залишила збірку неопублікованих віршів.<sup>1</sup>

Після смерті Галини Журби, наскільки мені відомо, її робочий архів (адже до кінця своїх днів вона працювала над другою книгою "Тодора Сокора") і давніші рукописи, листування та записки були передані Інституту імені В. Липинського у Філядельфії.

З розповіді Галини Журби в *Далекому світі* знаємо про перший написаний нею вірш "Дубина" (Debina) польською мовою.<sup>2</sup>

Працюючи над спогадами про Галину Журбу, я зацікавився цим питанням, тим більше, що у розмовах зі мною вона ніколи не згадувала, що писала вірші.

Із запитанням про вірші Галини Журби я звернувся до Володимира Куліша і його дружини Слави (Оксани Керч) — виконавців останньої волі поетки. З "моїми Кулішами" (так їх завжди називала Г. Журба) вона до кінця життя зберегла не то що дружні, але й теплі відносини, які, зокрема зі Славою Куліш, сягають ще передвоєнних львівських часів.

Кілька років тому на моє запитання Оксана Керч відповіла, що вона має "пару десятків віршів Галини Журби", і ласкаво надіслала їх мені. В коверті були справді дві тоненькі саморобні брошурки з віршами, надрукованими на машинці і з такою допискою (також машинкою): "Якщо маєте охоту десь їх помістити (ті мої вірші) Дорога моя Славочко, то будь ласка. Взагалі, посилаю їх Вам до розпорядимости, бо я вже, мабуть, їх не друкуватиму нігде і ніколи. Якщо вони представляють якусь мистецьку вартість то найлишаться по мені. Тому я їх і посилаю Вам, бо ж я їх люблю і жаль мені щоб пропали. Присвячені Мамочці — це окрема збірка. Пришлю їй також. Збережіть їх, моя солодка Дитино" (правопис оригіналу листа збережено — В. Б.). А далі рукою дописано: "Чи Ваш Куліш має Мамочкину «Безодню»? Дуже, дуже прошу — збережіть її. Я випадково дістала «Віки пливають над Кисвом»". (Мамочка — одне з пестливих імен чоловіка Галини Журби Антона Нивинського (літературний псевдонім — Чекмановський) — автора згаданих у дописці творів. — В. Б.).

Отож, як видно, Галина Журба вислала свої вірші Кулішам до Буенос-Айресу. Одна брошурка (12 сторінок) зшита шовковою ниткою, а друга (13 сторінок) скріплена металевими скобками. Перша брошурка містить дванадцять віршів, друга — п'ятнадцять.

Сторінки позначені рукою авторки, як і деякі поправки. Дати і місця написання віршів видрукувані машинкою, під текстом вірша "Осінь" також машинкою дописано: "Усі ті вірші писані між 1948 та 1950 рр. включно, але замріяні (sic) і виношені у різні часи". Під віршем "Штетинські липи, 1946" рукою дописано: "З. XII — п'ять років від смерти Мамочки. В американській *Народній волі* буде його портрет, стаття про нього і оповідання "Колхоз імени Леніна" зі збірки «Віки пливають над Києвом»".

На підставі цих 27 коротких віршів у двох брошурках і двох віршів, що їх мені передав Остап Тарнавський (на похороні Галини Журби), я прийшов до висновку, що вона починала свій творчий шлях як прозаїк і все своє життя залишалася майстром великої прози. Поезія в її творчості — явище епізодичне. Про це свідчить і розмір, і хронологія її покищо відомого поетичного доробку. На мою думку, вірші покійної письменниці мають велику біографічну вартість для майбутнього дослідника її життя і творчості — від київської *Української хати* до філядельфійського *Києва*. Цю публікацію віршів Галини Журби я подаю в надії, що вони викличуть зацікавлення любителів поезії, на яке без сумніву заслуговують.

Зазначено: "А це старі «гріхи» з-перед тридцяти років, що лишилися у пам'яті".

#### ТРІОЛЕТИ (Борисові Протасевичеві)

I.

У лісі, де жили боги,  
зустрінемося в білу ніч,  
повні містичної жаги,  
в тім лісі, де жили боги.

Розпалим вогнище жаги  
на місці, де курився знич,  
і мов поганські боги  
переживем одну цю ніч.

II.

На синій смузі Дніпровій  
далекий білий пароплав.  
Такий далекий усміх твій  
на синій смузі Дніпровій.

Я не розплющу хутко вії,  
щоб образ довго не зникав...  
На синій смузі Дніпровій  
далекий білий пароплав.

Міжгір'я біля Києва, 1918

## ШЛЯХ

Шелестить падь осіння в мене під ногами,  
неначе кашміровий килим злототканий,  
що стелять преді мною клени та каштани  
з піднесеними гордо голими чолами.  
Це шлях мого серця — ця лісна дорога,  
суму і буйних прагнень пропалих даремно,  
з рвучким поривом вітру скриленим відземно,  
а кожен лист опалий — крапля серця мого.  
Я знаю: так вже буде до самого скону.  
Бо це ж людині зроду приречене часом  
таке безглузде серце подібне до дзвону.  
Воно, мов через вінця перелита чаша,  
усі дороги зросить рубіновим зроном,  
і спраги життєвої нічим не погасить.

## СОНЯШНИКИ

Вони стоять стрункі, задивлені у сонце,  
мов у праобраз свій, пливучий по блакиті  
у завороженні кружляючи доконче  
слідом за ним, як в сні, магічні сонцеквіти.  
Їх аромат живичний, духмяний та п'яний  
гарячою жагою мріяти і жити,  
налив дебели стебла й сап'янові листки  
і жовті квіти їх, немов сонця відбиті.  
Вони стоять в рядах на сугловах та межах,  
побіля перелазів, вікон і воріт,  
заковані у спокій, немов передня стежа,  
що звіддала у сонці щитами майорить,  
мечів своїх простягнувши вигострені леза,  
готова за цю землю згинуть в кожную мить.  
Таємною снагою із висот наліті,  
моєї батьківщини обрії мережать,  
зачаровані сонцем, зодікальні квіти.

## ЧУЖИНА

(Штетин 1946 р.)

Блукаю чужими вулицями,  
в чужих містах, між чужими чужа.  
До мене тільки сум мій тулиться  
і давня туга мене провожа.  
Це ж ми разом росли і старілись,

я і ті невідступнії друзі,  
а тепер ось тут заблукались  
серед цієї пустелі та грузів.  
Ідемо кудись... Власне — нікуди.  
Ніхто тут не наш і ми нічії.  
Собакою бездомною блудимо,  
що даремно шукає слід чийсь.  
Слід його неповторної вроди,  
це ж його ми шукаємо скрізь.  
Його голосу заблукані звуки...  
А назустріч нам з пустки виходить  
лиш одна безголоса розпука.  
Зустріча мене на цих вулицях,  
наче мати, що чекає і тужить  
і в знеможі ламає лиш руки.  
А це сумерк між деревами шуляться  
і доми погорілі на жужель.

#### ШТЕТИНСЬКІ ЛИПИ, 1946

Ще так недавно липи рясно цвіли,  
медовим пахом та юністю п'яні,  
а вже сповиті соняшним опилом,  
стоять в багряно-золотистій в'яні.  
В якійсь утомі і ніжній безсилі  
кидають сонцю усміхи останні,  
так само як і я — нагло постарілі —  
найрозпачнішим у житті прощанням.

#### ВУЛИЦІ

На вулицях граються діти  
й нудьгують самотні старці.  
Вулиці сонцем залиті  
і люди спішаються мершій.  
Проходжу ті вулиці глітні,  
як гість випадковий з Нагаму;  
сміюся та граюся з дітьми,  
сумую на лавах з старцями.  
Такі як і я пілігрими,  
вони не спішаються нікуди,  
простір залишився за ними,  
їх тішить короткий полудень.  
Полуднем радіють і діти,  
що вчора ні завтра не знають,

і жовто всміхаються квіти  
у райдужній млі водограю.  
Часом зустріню собачку,  
дружнішу за рідного брата;  
ділю з нею хліба окрайчик,  
а потім сідаєм дрімати  
під сонця ласкавість гарячу.  
Мріються сни найдорожчі  
речей пережитих колись,  
змандровані вулиці й площі  
далеких, покинутих міст.  
Усе, наче візія розлита  
у вулиць пливучій ріці.  
На вулицях граються діти  
і сумно зідхають старці.

16. IX. 50.

### *Життя у сонетах*

#### БЕНКЕТ

Розступіться, мов привид, задимлені стіни  
цієї регензбурзької тісної кімнати!  
Святкуєм! Зараз гостей прибуде багато  
на тії шістдесяті мої уродини.  
Прийдуть достойні гості, — о, за це я ручу!  
Буде вина багато: червоне та біле,  
неначе кров і сльози; страв всіляких сила  
і закурим гаванну спогадів пахучу.  
Ось самі старі друзі. Вогонь у ватрані  
горітиме як вічність. В лісі Влас затрубить  
і мріятиме мати щось на фортепіяні.  
А ти мене обіймеш, мій єдиний, любий,  
нерозривним обіймом. Всі будемо п'яні  
щастям, що не мина вже. Тоді час загубим  
і станем над простором, щоби з цим бенкетом  
іше раз пережити життя — у сонетах.

Регензбург, 29. XII, 1948

#### КАЗКА

Це було так давно вже, що майже ніколи,  
так десь дуже далеко, що майже ніде.

Дрімали на сторожі сосни білочолі  
біля вікон та ґанку. Ніч. Сніг вже не йде,  
тільки іней кришталем обпірив дерева,  
а ліс та полонину покрив килим білий.  
У глибокому небі зорі мерехтіли  
і стояла остання тиха ніч груднева.  
Враз у тиші два зойки: болючий та кволий,  
і моє неспокійне почалося життя.  
Хтось вибіг на ґанок осяйний, мов день,  
що йому народилось кучеряве дитя.  
Це було так давно вже, що майже ніколи,  
так далеко, далеко, що майже ніде.

Регензбург, І. 1949

### МАЛЕНЬКІ ЛЮДИ

Маленькі скромні люди з мудрими очима,  
що відбивають всесвіт в теплій вологості,  
всміхаються приязно та проходять мимо,  
серця в них привітні й гостинні, як простір.  
Маленькі скромні люди на стежках і бруку,  
як мило вас зустріти і стиснути руку.

### ЗГАД

Антонич — ласкаве звіря,  
сумне і кучеряве,  
колись здивовано вмирав  
в один далекий травень.  
Зором немеркнучого дня  
дививсь в плянетні смерчі  
і груз у ритми небуття —  
хрущ із космічним серцем.

Ульм, 18. VII. 1950

\*

Зустрітись з кимось в дорозі,  
уперше в житті і востаннє;  
зронити найпекучіші сльози,  
розповісти все життя своє, всі тайни,  
і чиюсь сповідь прийняти  
із серця у серце голе;

ні імен своїх, ні прізвищ не знати  
і не здибатись вдруге ніколи.

Ульм, 3. VIII. 1950

Наступні два вірші Галини Журби в день її похорону передав мені Остап Тарнавський. Вірші не датовані, але можна припускати, що поетка написала їх у Філядельфії, можливо, навіть за рік до смерти. Обидва вірші надруковані на її машинці, а її рукою зроблені поправки у текстах. Влітку 1978 року я відвідував поетку в її помешканні на вулиці Френкліна, де вона тоді мешкала на другому поверсі над крамницею "Базар". Письменниця сказала, що поспішає закінчити другу книгу "Тодір Сокір".

ІДУ...

Мандрувати приємно самій  
у чоботях, кожусі і хустці;  
чужиною, полями, взимі  
йти лиш спогадам власним назустріч.  
Знаходити подібність дороги  
й краєвиду рідність рожеву;  
не стрічати нікого, нікого,  
лиш одні придорожні дерева.  
Десь на заході обриси міста  
і на вежах з хрестами копули:  
гомін дзвонів спокій благовістить...  
— Та невже ж це я йду в минуле?

ПРИЙДЕ...

Нудьгою втомний ранок і тужливий вечір —  
день буде догоряти, як забута ватра,  
і з ним відійдуть разом всі буденні речі.  
День, що по нім ніяке вже не прийде завтра.  
Тужитиму. Зір буде тоскно у плямах на стінах  
шукати давніх візій та й облич. Велика  
самотности мосі настане година.  
Десь забренить у далях цвіркунів музика  
і степово-вечірній почую пах січа.  
Голоси давно замовклі налянуть юрбою,  
немов далекий гомін весняного ліса,  
розіспіваним хором стануть наді мною.  
І почне опускатись звільна велика завіса.

Прохолодою вічність у груди повіє,  
наче подих левади.

І крізь смерку попіл  
побачу, може, обриси Юра і Софії,  
як Ренан в очах смерти побачив Акропіль.

Вірші Галини Журби — це в основі настроєва лірика. Це переважно спогади, просякнуті тугою за минулим. Мотив минулого домінує, як і в прозі письменниці, в її віршах. Навіть передсмертні вірші поетки — це повернення в минуле: "Та невже ж це я йду у минуле?" Вони писалися у промисловій, гамірній Філядельфії, але степово-вечірній запах сіна, гомін весняного лісу і обриси святих Юра та Софії — це все її минуле, це, як і її однойменний прозовий твір, далекий світ Галини Журби. І саме тому, що це минуле було її невідривним рідним світом, про який вона писала вірші будучи вже старшою віком, її турбота долею своїх поетичних творів стає зрозумілою.

*Володимир Біляїв*

---

1. І. Боднарук, "Сеньйорка нашої літератури", *Українська думка* (Лондон), 9 грудня 1975.

2. Галина Журба, *Далекий світ* (New York: M. P. Kots Publishing, 1978).



## РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

Лишега, Олег. ВЕЛИКИЙ МІСТ (Київ: "Молодь", 1989).

Минулого року київське видавництво "Молодь" (серія "Перша книжка поета") видало збірку Олега Лишеги *Великий міст*. Сорокарічний дебютант однак не є новачком в українському письменстві. За майже двадцять років офіційного невизнання він створив чимало поетичних, прозових творів, художніх перекладів і має репутацію тихого генія — із тих, що на велелюдні зібрання приходять останніми і сідають якнайдалі від президії. І ось, нарешті, за 30 копійок ми маємо змогу "продегустувати" 27 його добре настояних поезій. Малюнок на обкладинці і художнє оформлення зробив сам автор, тому, на відміну від інших видань цієї серії, збірку *Великий міст* хоч не соромно взяти в руки.

До своєї першої збірки Олег Лишега йшов довго і здебільшого манівцями. У цьому відношенні його молодшим колегам І. Римарукові, В. Герасим'юкові та І. Малковичеві, безумовно, пощастило, бо кінець 60-их — початок 70-их років був на Україні часом виламування рук, а не поетичних прозрінь та пошуків нових форм. У 1972 році студента англійської філології О. Лишегу було виключено з Львівського університету за стандартним обвинуваченням в "українському буржуазному націоналізмі". Особливо дотепною часткою цього словосполучення є слово "буржуазний" з огляду на Олегову аполітичність і природжений аскетизм. Тоді за видання самодіяльного літературного часопису *Скриня* так чи інакше постраждало багато студентів, що нині є активною силою української культури — Микола Рябчук, Віктор Морозов, Юрій Вінничук та покійний вже Григорій Чубай. У першому і єдиному числі рукописної *Скрині* було вміщено й вірш О. Лишеги, якщо не помиляюся, про вечір, річку, рибок та матір, яка миє посуд. Цього виявилось досить, щоб занести Олега до списку потенційних "ворогів". Потім він потрапив до війська, працював у різних містах від Карпат до Бурятії, поки не осів у Києві, де зажив слави знавця Сільвії Плат та Езри Паунда, природженого герметиста, який не спішить розкривати свої потаємні скарби навіть на прокуреній дружній кухні, автора іронічних віршів, до яких Віктор Морозов написав гарну музику, тихого меланхоліка, схильного до мазохізму, художника-декоратора навчальної кіностудії при театральному інституті імені Карпенка-Карого (або, як кажуть студенти, Карпенка-Лумумби).

Але чи існує воно взагалі, київське літературне життя? Чи вважає себе столичним, тобто українським? Чи вже обрало для себе

російську літературну мову і, попри свою непомітну провінційність, тяжіє до сильних північних центрів?

Відповідаючи на ці запитання, ми не можемо проминути головного парадоксу Києва, як культурного центру. Якщо пройтися його вулицями або десь проїхати переповненими автобусами, то можна почути в основному російську мову, рясно завітчану суржигом. І, разом з тим, якоїсь більш-менш вартісної російської літератури в Києві не існує. Кияни, які усвідомили себе як російськомовні письменники, їдуть, як правило, до Москви чи Ленінграду і там вливаються у широке річище братньої літератури. І навіть для найпотужніших з них Київ лишається не просто м'яким каштановим півднем їхньої юности, але й розритим льохом, де все ще темніє чужа святиня.

Згадаймо хоча б М. Булгакова з його активним протестом проти всього "самостійного" від "малоруського нарсчія" до автокефальної церкви. Або Віктора Некрасова (див. *Юність*, ч. 5, 1988), який, мандруючи Києвом і славлячи його архітектурні принади, не хоче помічати ні давньоруських соборів, ні надхненних витворів українського барокко. Складається враження, що Київ для нього починається з Бібікова, Фундуклєєва та Городецького. І це Віктор Некрасов, професійний архітектор, чудовий письменник, чесна та мужня людина! Що ж тоді казати про непрофесіоналів, яким інколи бракує мужності.

І навпаки, потрапивши на київський ґрунт, багато з тих, хто починав писати російською (тобто мовою освіти, культури, юриспруденції та державного будівництва), переходили на українську і в такий спосіб знаходили себе. Я маю на увазі хоча б Миколу Зерова, Євгена Плужника та Григора Тютюнника.

Отже, на мою думку, попри всі нехай спритні та вдалі спроби русифікувати цей край, російськомовний шар у Києві все ще лишається досить тонким, а під ним залягає масний і грубезний материк української, а точніше, мабуть, руської культури. І це добре відчувають не тільки "з діда-прадіда ширі" українці, а й ті, хто свідомо обирає цю мову як знаряддя і джерело своєї творчості. (Хоча, як знати, може, навпаки — мова їх вибирає!)

Коли ми говоримо про культуру, корисно пам'ятати, що за цим словом стоять не просто імена видатних діячів, митців, з усіма їхніми творіннями. Культура — це, перш за все, земля, яку тисячоліттями обробляли, культивували люди, простір, який вони щодня бачили, дороги, якими вони ходили, тобто усвідомлена і приборкана ними частка космосу. І варто пройти пішки від Ржищева до Канева горами, на яких колись стояли козацькі села, щоб відчутти грубість тутешнього культурного шару, глибину й древність нашої культури.

Але припустимо (чого на світі не буває!), що народ цей не хоче надалі культивувати свою землю і зрікається своєї мови, тобто, за термінологією Л. Гумільова, нація увійшла в період апасіонарности,

який може привести до її повного зникнення. У такому разі попереду в нас щонайменше два-три століття небуття, переорієнтації, болісного засвоєння нової мови, перекодування всього національного організму.

Як повела себе молода українська література 1970-их рр., коли перед нею особливо гостро постала така перспектива? Для найбільш безкомпромісної частини цього покоління інтеграція у жорсткі пропоновані державою структури була річчю неможливою, бо це означало б визнати себе детальками бездушного механізму, рядовими (хоча б попервах) неозорого ідеологічного війська. Ті, хто відкидав такий шлях, пішли, як правило, працювати вартовими, казанярями, двірниками, сезонними робітниками, бралися малювати гасла та вантажити скриньки по крамницях, аби лише мати вільний час для творчості. Але брак повноцінного літературного життя, соціальної незахищеності, відсутність будь-якої можливості друкуватися, а отже й об'єктивно оцінити себе, призводили часом до штучної затримки, породжували як почуття своєї винятковості, так і повної нікчемності. Не кажучи вже про те, що багато талановитих людей, не знайшовши свого місця в суспільстві, просто спивалися і помирили.

Однак за ці два десятиліття напівпідпільного життя було проведено й велику духовну роботу по відновленню зв'язків зі світом і зі своїми національними попередниками, опрацьовані гори художньої, політичної, філософської та релігійної літератури. Творчість поетів 70—80-их років, на відміну від шістдесятників, приваблює ряснотою літературних алюзій, зацікавленістю проблемами суто метафізичними. Те, що деякі критики називають герметизмом, туманністю чи надмірною метафоричністю новітньої поезії, є цілком природною відповіддю на перекрученість нашого життя, способом захисту від настирного світу гасел і приборканих почуттів. Останні двадцять років були часом стрімкого переходу від сподівань на прихід запланованого щастя до загального збайдужіння, до культу матеріального добробуту та політичного цинізму.

Колись, пригадую, дуже давно я підсміювався з Лишеги, коли той з надмірним, на мою думку, завзяттям картав своїх сусідів, мешканців південної околиці Києва Теремків за те, що вони насаджували біля своїх будинків не щось квітучо-надхненне, а "суто функціональні" горіхи. Добре, що хоча б це є, думав я. Але йому, тепер я бачу, було видніше.

До речі, як це не парадоксально, але саме естетизм та буцімто "аполітичність" є тими якостями, що приваблюють до новітньої української поезії широкі кола неукраїнських або українських лише за позначкою у паспорті читачів. Кажу це, спираючись на власний досвід. Щоб збудити "приспану національну свідомість" я часом приносив своїм студентам твори різних поетів і, як це не дивно,

чемпіонами "зі збудження" виявлялися не Василь Симоненко чи Ліна Костенко, а Микола Воробйов та Олег Лишега.

Космос Олега Лишеги — це є надвечір'я, якщо не ніч, світ вологих рослин, напівзарослих річок, безголосих тварин та очерету. Очерет — чи не найбільш уживане слово цієї збірки. І це не випадково. Асоціація з мислячою тростиною Паскаля (*L'homme est roseau pensant*) здається тут абсолютно доречно. Хоча звірі також представлені в його віршах, але для того, хіба, щоб "захистити цю ніч", в якій "темніє дикий часник" і "наливається ожина" ("Ведмідь").

Неяскрава, сумовита лірика Лишеги, однак, ніколи не переходить тієї межі, за якою читачеві стає соромно за поетове скиглення. Одвічний конфлікт між органічністю поетової "потаємної пісні" та механічністю гомінкої реальності відбувається десь "за кордоном". І лише в "Пісні 43" він проривається у слова:

Це була добра пісня,  
Але вони не зрозуміли і спотворили її...  
А я ж вклав у неї все своє життя...

Новим, а правильніше добре забутим старим у творчості О. Лишеги та й багатьох молодих поетів, які заявили про себе останнім часом (О. Забужко, О. Пахльовська, М. Стріха, О. Гриценко) є те, що навчаючись і обираючи собі вчителів, вони користуються першоджерелами, а не перекладами. Чи не про це мріяли ще у 20-их роках Андрій Ніковський та Микола Хвильовий, коли шукали шляхів подолання нашого одвічного хуторянства?

Для Лишеги такими вчителями були Т. С. Еліот, Е. Паунд, Д. Г. Лоренс, У. К. Вільямс, М. Лаурі. Але подивіться, наскільки глибоко і органічно він їх засвоїв! І як вправно, спираючись на англомовну поезію ХХ сторіччя, він свідомо чи ні, але зв'язує розірвані історією мотузки української поетичної традиції!

Взяти хоча б "Пісню 822", в якій український барочний діалог, не без допомоги, очевидно, Т. С. Еліота (див. початок "Безплідної землі") святкує своє друге народження, ще й трохи глузує із шановних риториків.

Невже і в "наше село" прийшли ті часи, коли можна облишити крицеподібний патос та зволожує слізьми лірику і повторити слідом за У. Г. Оденем, що *Poetry makes nothing happen*, тобто поезія — це не завжди меч або квітка, але й вільний танець, гра, вигук захоплення від переповної сил і здоров'я?

Здається, саме про таке здоров'я свідчить творчість "Бу-ба-бу" (В. Неборак, Ю. Андрухович, О. Ірванець), Назара Гончара, нової київської та львівської прози.

Лишега є також часткою галицького десанту (М. Рябчук, І. Римарук, І. Малкович, В. Герасим'юк, В. Портяк та інші), який непомітно,

але послідовно розбурхує застійне київське підсоння в кращих традиціях львівських братчиків, Курбаса та Бойчука.

Маленька книжечка О. Лишеги є для мене знаком того, що українська література залишає, нарешті, свою захисну тактику і починає жити повноцінним життям. Тепер, коли покоління неконформістів, неагітаторів, неборців виходить з підпілля, стає ясно, що й їхня, здавалося б, маргінальна, невідредагована творчість має свою, неабияку цінність, що вони, як могли, витримали удар і не дали урватися живій традиції. Наступному поколінню вже не доведеться починати "з нуля" і, озираючись, шукати вчителів за важкими дверима спецфондів.

Але чи вдасться нашій літературі, нашій мові зайняти належне їй місце у світовій спільці суверенних народів? Чи стане в нас сил і снаги? Адже для цього потрібно щонайменше два покоління, необроблених страхом і брехнею. Чи пощастить?

Відповідь годі шукати в газетах чи поетичних книжках. Але

Поки не пізно — бийся головою об лід!  
Поки не темно — бийся головою об лід!  
Пробивайся, вибивайся —  
Ти побачиш прекрасний світ!  
("Пісня 551")

Незвично чути таке від стриманого Лишеги, але серед цих слів, я знаю, немає жодного порожнього.

*Володимир Діброва  
Липень 1989, Едінбург*

## УКРАЇНСЬКА ГРОМАДА У ЛИТВІ

Литва — маленька республіка, литовський народ не дуже численний, але на цій землі для всіх є місце. По різному доля привела людей до Литви. Хтось із них давно поселився тут і, можливо, залишиться назавжди, інші поселились пізніше і ще не встигли адаптуватися. Серед народів, які населяють Литву, не останнє місце займають українці. Давні традиції еднають українців з Литвою. З історії дізнаємося, що ще в XIV віці, коли Україна входила до складу Великого Литовського князівства, між нашими народами було багато спільного.

За всі роки, коли проповідувались ідеї інтернаціоналізму, але його не було в дійсності, багато українців також забули, якої матері вони діти, забули свою мову, пісні, піддалися загальній психозі.

Але прогресивні керівники, які прийшли до влади в нашій країні в останні роки, дали можливість людям почути себе вільними. На високу хвилю піднялося відродження Литви. Ця хвиля захопила і нас, українців. Ми згадали, хто ми є і вирішили об'єднатися. Була створена ініціативна група, яка підготувала і провела 8 грудня 1988 р. установчі збори українців Вільнюса. На цих зборах було утворено у Вільнюсі культурне товариство Литви. Незабаром Президія Литовського фонду культури затвердила створення товариства під назвою "Громада українців Литви" (ГУЛ).

Минув рік від дня створення Громади. Можна сказати, що зроблено немало. Були проведені зустрічі з відомими діячами України та Литви — з поетом-перекладачем Миколоасом Карчаускасом, з письменником Володимиром Дібровою, критиком Стефанією Андрусів, представником УАПЦ отцем Б. Михайличком. На різдвяні свята у нас гостювали театр-студія "Вертеп" у виконанні самодіяльних акторів "Товариства Лева", а пізніше — театр-студія "Не журись" зі Львова.

Дуже тепло і гарно наша Громада відсвяткувала 175-річчя Великого Кобзаря — Тараса Шевченка. 9 березня коло меморіальної дошки, яка знаходиться біля входу до Вільнюського університету відбувся вечір-мітинг. На затишній площі горіли свічки, лунали незабутні і такі актуальні для нас всі слова Великого Кобзаря. Цій же події були присвячені спектакль львів'ян з "Товариства Лева": "Шевченко очима покоління", а також концерт нашого соловейка — народної артистки Ніни Матвієнко, який пройшов з величезним успіхом. 13 квітня 1989 року відбулося відкриття Недільної школи для дітей та дорослих, які бажають вивчати українську мову, а 14 вересня школа продовжила свою роботу. Багато сил, енергії та любови вкладає в цю працю О. Авраменко.

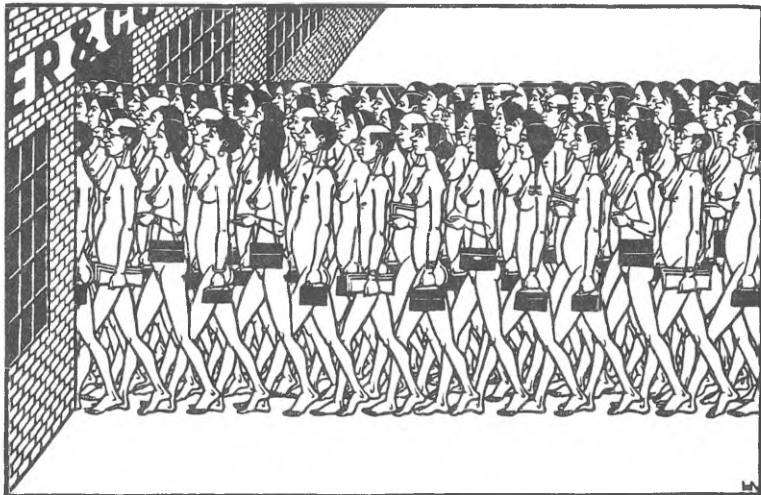
В кінці квітня до нас в гості завітали народні кобзарі з Київщини брати Василь та Микола Литвини. Деякі із нас вперше чули голос кобзи, а у багатьох від співу братів та зворушливого голосу народного інструменту блищали на очах сльози. І тим радісніше нам було дізнатися, що недавно на Київщині відкрита школа кобзарів, якою керує Василь Литвин.

Влітку Громада працювала менш активно — літні канікули. Але кінець серпня і початок вересня були дуже активними, особливо у зв'язках з Україною. Ми дуже раділи і, скільки могли, приносили користь Народному Рухові України. І нарешті дочекалися з'їзду. Від нашої Громади на з'їзді були присутні 4 особи. Цих людей ще досі не покидає почуття того, що Україна також просипається від важкого сну, що нарешті і на Україні згадали про гідність, згадали про мову, згадали, чії вони діти.

Останній місяць у нас також напружена праця. Готуємось до республіканської установчої конференції українців Литви. Уже створені осередки в Каунасі, Снєчкусі, Йонові, Мажейкяй, Електренай, Клайпеді. Досягнення у нас є, але багато і проблем: з приміщеннями, з книгами з історії, релігії та інше. Але ми не сумуємо і з надією дивимось в майбутнє.

21 жовтня 1989 р., м. Вільнюс

Член Ради ГУЛ Л. Жильцова



Яків Гніздовський, *7.45 ранком* (1972, дереворіз)

До статті Богдана Певного "Щоб вітер не завіяв слідів"

## ПРО ШЕВЧЕНКА У ВАШІНГТОНІ

У листі п. н. "Пам'ятник з великими головоболями", надрукованому у січневому числі "Сучасности", Юрій Соловій пропонує, щоб пам'ятник Шевченкові у Вашингтоні (скульптор Леонід Молодожанин) "перенести в якийсь провінційний город, як ленінсько-сталінський пережиток-реквізит" і замінити його іншим пам'ятником "з нестандартною концепцією, який мовою мистецтва активізував би нашу справу в світі культури". Ю. Соловій ніде не згадує про те, звідки він візьме кошти на "інший пам'ятник" і хто його зумів би виконати. Автор пише, що Комітет пам'ятника Шевченкові переочив "нову творчу генерацію мистців" і нікого з представників тієї генерації до участі в конкурсі не запросив. А були там, пише Соловій, мистці такі модерні, що "навіть Архипенко був уже лише епізодом в історії мистецтва".

Будучи першим головою Мистецької комісії КПШ, мушу ствердити, що даний конкурс був відкритий для всіх мистців і проголошений майже рік наперед у всій українській пресі. "Нова творча генерація" не взяла участі в конкурсі не тому, що ніхто нікого спеціально не запрошував, а тому, що представники тієї генерації були заняті зовсім іншими скульптурними проблемами, переважно декоративними, і мені невідомо, щоб серед них був хоч один, спроможний створити портрет Шевченка. Тут потрібні були спеціалісти статуйного мистецтва, тому мистці тієї генерації самі усунулися від цього проєкту, свідомі того, що навіть у провінційному шпиталі ніхто не дає окулістові оперувати апендицит, а дентистові — серце.

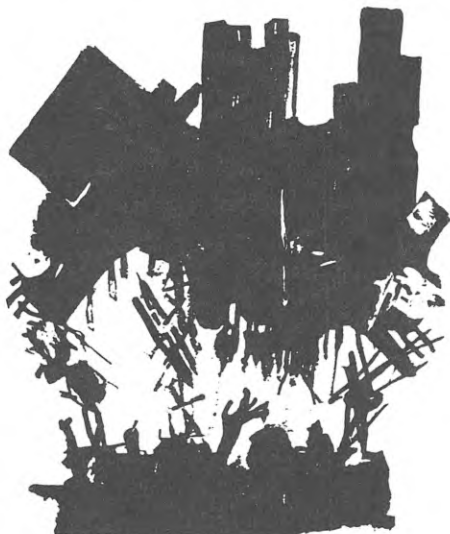
Жюрі конкурсу КПШ (до якого я був непричетний) складалося з чільних українських мистецтво- і шевченкознавців та з вибраних американським Сенатом представників Вашингтону. Були там директор Метрополітального музею в Нью-Йорку, шеф департаменту мистецтва Вашингтонського університету і президент Товариства американських скульпторів. Проєкт Молодожанина отримав високу оцінку і був вибраний одностайно та рекомендований Сенатові США, який проєкт затвердив. Столиця Америки має численні пам'ятники, але майже виключно державних мужів, полководців і винахідників. З поетів відомі мені там тільки статуя Данте, поставлена італійцями, і Лонгфелло — дар уряду індіанам. Пам'ятник Молодожанина корисно відрізняється від тих статуй своїм модерним підходом і динамізмом, де реальна постать Великого Кобзаря в бронзі висотою 4 і пів метра добре контрастує з кубістично оформленим Прометеем, викутим у сферично вглибленій плиті граніту вагою 20 тонн. У плянуванні розміщення всіх елементів пам'ятника скульпторові допомагав професор архітек-



тури Монреальського університету Радослав Жук, один з провідних архітектів Канади. Сам же Молодожанин — інтернаціонального калібру скульптор, твори якого знаходяться сьогодні в музеях Ватикану (3), Німеччини, Канади, а недавно Національна галерія у Вашингтоні придбала його портрет генерала Айзенгавера в бронзі, який офіційно відкрив пам'ятник Шевченкові у столиці Америки. Цей блискучий психологічний портрет героя Другої світової війни безцінний для американської історії тим, що генерал позував нашому мистцеві у своєму Геттисбургу упродовж двох тижнів і тому є найбільш автентичним портретом, якого не зміг створити ні один американський скульптор. Українська суспільність може слушно гордитися тим, що у збірках вашінгтонської Національної галерії з її творами Леонарда, Рафаеля, Рембрандта й інших світочів світового мистецтва є теж твір українського майстра і що саме його пам'ятник репрезентує нашого Поета в столиці Америки.

Існує приповідка, що один образ говорить більше за купу слів, тож дозволю собі на кінці помістити репродукцію проєкту пам'ятника Шевченкові роботи самого Соловія. Той проєкт прикрашає люксовий альбом — *Антологію української літератури* португальською мовою, виданий проф. Вірою Вовк у Ріо-де-Жанейро 1977 р. Залишаю самим читачам виробити собі власну думку щодо того, наскільки такий твір може "мовою мистецтва активізувати нашу справу в світі культури".

*Святослав Гординський*



YURY SOLOVIJ: PROJETO AO MONUMENTO A TARÁS  
SHEWTCHENKO EM BUENOS AIRES

Юрій Соловій, *Проект пам'ятника Тарасові Шевченкові в Буенос-Айресі.*

## Про авторів

- Володимир Цибулько** — уродженець Черкащини, поет, автор збірки *Ключ* (1988), живе в Україні.
- Юрій Вівташ** — поет, живе в Україні.
- Юрій Винничук** — письменник, автор сценаріїв (донедавна режисер театру "Не журись!"), пісень, літературознавчих статей та перекладів кельтської поезії, збірок фантастичних оповідань *Спалах* (1989) і поезій *Відображення* (1989). Упорядник антології української фантастики XIX ст. *Огнений змій* (1988).
- Данило Гусар-Струк** — професор славістичного факультету Торонтського університету, редактор *Encyclopedia of Ukraine*.
- Олег Сидор** — кандидат мистецтвознавства, завідуючий відділом графіки Львівського музею українського мистецтва.
- Валеріян Ревуцький** — театрознавець і театральний критик, закінчив Московський театральний інститут і Торонтський університет. Професор-емерит університету Британської Колумбії у Ванкувері. Автор книжок *П'ять великих акторів* (1955) і *Нескорені березильці* (1985). Постійний співпрацівник *Сучасности*.
- Єжи Томашевський** — Публіцист, живе у Варшаві.
- Василь Барладяну** — поет, живе в Одесі.
- Віктор Сабаль** — економіст, журналіст, дослідник радянської тематики, живе в Німеччині.
- Олександр Женін** — публіцист і викладач. Живе у Денвері, штат Колорадо.
- Микола Мушинка** — етнограф і літературознавець, автор численних наукових публікацій і розвідок. Живе у Пряшеві.
- Богдан Жолдак** — письменник, автор оповідань і п'єс, живе у Києві.

Щоб дані про авторів були якнайкомплектніші, ласкаво просимо кожного шановного автора подавати редакції разом із статтями також стислі точні дані про себе. — *Редакція*

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ МІСЯЧНИКА  
«СУЧАСНІСТЬ» НА 1990 РІК:

	ОДНО ЧИСЛО:	РІЧНО:
Німеччина:	9 DM	90 DM
Великобританія:	3 фунти	30 фунтів
Канада:	6 кан. дол.	60 кан. дол.
<u>всі інші країни:</u>	5 ам. дол.	50 ам. дол.

АДРЕСИ НАШИХ ПРЕДСТАВНИКІВ

Австра- лія:	<u>Sučasnist</u> / Mr. D. H. Pyrohiv 75 New Road Oak Park, Vic. 3046 Melbourne	Канада: <u>Sučasnist</u> / Mr. Y. Chumak 16 Rivercrest Road Toronto, Ont. M6S 4N3
Арген- тіна:	<u>Sučasnist</u> / Dr. M. Wasyluk Nahuel Huapi 5381 1431 Buenos Aires	С. Ш. А.: <u>Sučasnist</u> / Mr. Y. Smyk 744 Broad St., Suite 1116 Newark, NJ 07102-3892 [Tel.: (201) 622-0545] [Fax: (201) 622-1933]
Велико- британія:	<u>Sučasnist</u> / Mr. T. Kuzio 78 B Kensington Park Rd. London W11 2PL	
Ізраїль:	<u>Sučasnist</u> / Mr. G. Shakhnovich Harav Maymon St. 2, Apt. 31 Bat — Yam	Швай- царія: <u>Sučasnist</u> / Dr. R. Prokop Muristrasse 82 3006 Bern

ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників і кольпортерів виставляти чеки на Sučasnist і висилати представникові даної країни.

Передплати з країн, де немає представництва, просимо надсилати безпосередньо на адресу адміністрації в Мюнхені і виготовляти чеки на:

Ukrainische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.

Адреси для вplat: Ukrainianische Gesellschaft für Auslandsstudien e. V.  
Müllerstr. 33, Rgb.  
8000 München 5  
Telefon: (089) 26-37-73 Fax: (089) 26-58-89

Bankkonto: Deutsche Bank A. G. Postscheckkonto PSchA München  
Promenadeplatz, 8000 München 2 Kto Nr. 22278-809  
Kto Nr. 22/20457

## НАЙНОВІШІ ВИДАННЯ ВИДАВНИЦТВА «СУЧАСНІСТЬ»

*Евген Сверстюк*

### **ПЕРЕБУДОВА ВАВИЛОНСЬКОЇ ВЕЖІ (Чорнобильська притча)**



1990, 50 стор. ISBN 3-89278-023-4 Ціна: 5 ам. доларів

*Наша найновіша публікація — філософічний трактат відомого на Заході правозахисника, вченого психолога, літературного критика, довголітнього в'язня радянської системи — Євгена Сверстюка, сьогодні діяча Руху та голови Української асоціації незалежної творчої інтелігенції. Мета автора — відповісти на такі питання: «Куди йде людина без Бога? До чого привели тотальні експерименти ХХ віку над людиною, над природою, над усім, що несе в собі тайну творіння? Які уроки світові може дати країна, яка явилась перед нами притчею під іменем "Чорнобиль"? Який урожай віщують зерна насильства і смерті, посіяні в Україні за роки терору і геноциду?» («Слово до читача», стор. 5).*

\* **«СУЧАСНІСТЬ»** 1989, 12 — РУХ, Тарас Гунчак, головний ред. 1989, 320 стор., видання в твердій, ілюстрованій обкладинці.

Ціна: 15,00 ам. доларів

*РУХ — ось найновіше наше видання, груднева книга (1989) місячника Сучасність. Це поширене число публікації вміщує документи ще з-перед, як вже і після відбуття Установчого з'їзду Народного руху України за перебудову (8-10 вересня 1989, Київ), спогади про хід засідань, виступи учасників, тексти доповідей — оригінальні матеріали чи в передруці, інтерв'ю, знімки тощо. В збірці серед авторів представники офіційні і неформали, українці і неукраїнці, учасники найновішого зрушення, яке почало діяти в Україні під назвою — РУХ.*

\* **Святослав Гординський: ПОЕЗІЇ.** Вірші оригінальні і перекладні Обкладинка автора; тверда оправа, безкислотний папір.

1989, 447 стор. ISBN 3-89278-022-6 Ціна: 25,00 ам. доларів

*Наша найновіша збірка — вибір поезії Святослава Гординського містить 15 циклів віршів та численні автори переклади з творчости неукраїнських поетів. Книжка ілюстрована репродукціями авторових і інших мистецьких творів, обкладинок з раніше опублікованих його збірок, знімками.*

**Замовлення на видання В-ва «Сучасність» висилати на адреси:**

В Європі:

SUČASNIST

Müllerstr. 33, Rgb.

8000 München 5

У всіх інших країнах:

Sučasnist / Mr. Y. Smyk

744 Broad St., Suite 1116

Newark, NJ 07102-3892

Tel.: (089) 26-37-73 Fax: (089) 26-58-89 Tel.: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933